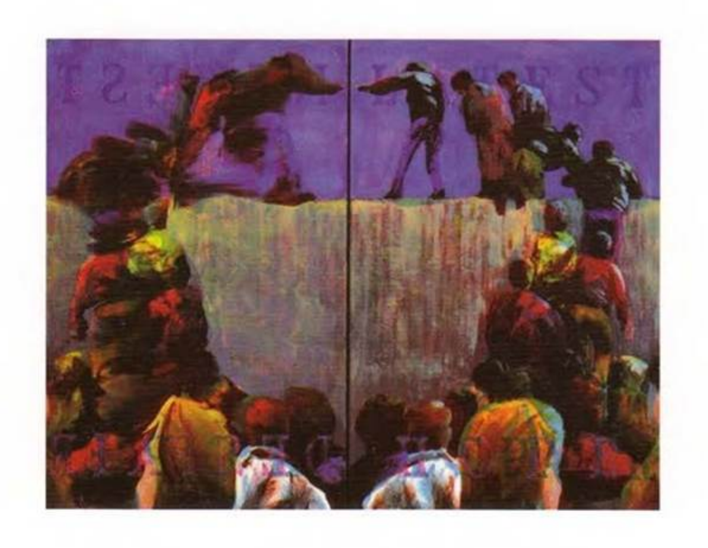
عبد العالي معزوز

فلسفة الصورة



الصورة بين الفن والتواصل

خذ الكتاب مصوراً

أفريقيا الشرق

فلسفة
الصورة

تأليف : **عبد العالي معزوز**
عنوان الكتاب :

فلسفة الصورة

رقم الإيداع القانوني : 2013 MO 2197
ردمك : 1 - 917 - 25 - 9981 - 978
أفريقيا الشرق - المغرب
159 مكرر، شارع يعقوب المنصور - الدار البيضاء
• المطبعة : الهاتف : 04 95 25 22 05 / 13 98 25 22 05
الفاكس : 20 25 29 0522
• النشر والتصفيف : 39 ، زنقة علي بن أبي طالب - الدار البيضاء
الهاتف: 53/54 67 29 22 05
الفاكس: 72 38 48 22 05
البريد الإلكتروني : E. mail : africorient@yahoo. fr

عبد العالي معزوز

فلسفة الصورة

الصورة بين الفن والتواصل



أفريقيا الشرق

إهداء

إلى روح نبيل مراد

تقديم

يتألف هذا الكتاب من شقين : شق يهم فلسفة الفن وآخر يهم ثقافة الاتصال أو الصناعة الثقافية حسب مصطلح مدرسة فرانكفورت أو النظرية النقدية، والجامع بينهما هو أنهما معا يهمَّان ثقافة العين أو ثقافة الصورة ويوحِّدهما هاجس الرؤية أو النظر، ويتحركان في مجال مخصوص هو ميدان المرئي.

قطعا ليست الصورة الفنية أو التي لها مرمى فني هي نفسها التي يكون باعثها اتصالي إعلامي، ولكن في الحالتين معا يتعلق الأمر باتجاههما إلى مخاطبة العين وإلى مغازلة النظر إما من جهة إتحافه وإمتاعه أو من جهة إغرائه في سبيل الاستهلاك. وما يبرر هذا الجمع بين هذين النظامين من الصورة أن يتبيَّن القارئ والمتصفِّح أولا الفرق بينهما من حيث خصائص كل واحد منهما وثانيا أن يفهم على وجه الدقة أن المرئي أو البصري هو سمة العصر سواء ما كان يتعلَّق منه بالإبداع الفني أو بالاتصال والإعلام.

حاولنا في الباب الأول استشكال الممارسة الفنية في الزمن المعاصر وما تثيره من مناقشات ثرة وغنية حول التراث والمعاصرة والطفرات التكنولوجية وموقعها من الفن أو موقع الفن منها، استقصاء الأبعاد الإبداعية والدلالات الجمالية للصورة الفنية في الرسم والتشكيل الغربي الحديث.

حاولنا في الباب الثاني إعمال منهج نقدي في فك ما استغلق من آليات الصناعة الثقافية وأنماط إنتاج الصورة السينمائية والتلفزيونية

دون إغفال الحوامل الحديثة المتمثِّلة في التكنولوجية الرقمية، وفي قراءة رسائلها الصريحة والمضمرة. وبما أنه لا يمكن عزل إنتاج الصورة الإعلامية عن ظاهرة ثقافة الجموع والحشود والجماهير الهلامية، ولا عن ثقافة الترفيه وصناعة الوهم، كان لزاما القيام بالكشف عن الإيديولوجيات الخفية المستترة، والنظر فيما وراء وسائط الاتصال إلى الأوهام الجماعية التي تصنعها.

يرافق ذلك كله مجهود فلسفي اقتضى التزوُّد بشبكة مفاهيم ويجملة استشكالات أسعفنا في طرح القضايا في مواضعها والمفردات في سياقاتها. استعنا بمقاربات مختلفة على رأسها النقد الثقافي والإيديولوجي عند مدرسة فرانكفورت، وعلم الاجتماع النقدي عند بيير بورديو وبودريار وموران والتقويض الأنطولوجي والميديولوجي في صيغتيْهما عند رجيس دوبري وماك لوهان.

فلسفة الفن

الفصل الأول

قضايا وإشكاليات الفن المعاصر

حاولت في هذا القسم التطرُّق إلى إشكاليات وقضايا الفن الحديث والمعاصر و توخيت تدقيقها في جوانب مخصوصة في سبيل الإجابة عن الأسئلة التالية : كيف يَمْتَحُ الفنُّ المعاصر من الأسطورة في وقت ولَّى عصر الأساطير وتوارت الميتولوجيات المؤسِّسَة؟ كيف ينهل من التراث حينما لم تَعُد للتراث سلطة دينية؟ ما عسى أن يُسفر عنه هذا التوظيف الواعي للنماذج اللاواعية سواء تعلَّق الأمر بالشامانية أو بالأقنعة الأفريقية؟. فثمة قناعة لدى رواد الفن الحديث من أمثال بيكاسو وبولوك بأن لا غنى للفن - إذا أراد تجديد نفسه وعدم اجترار النماذج القديمة- عن العودة إلى ما يشبه براءته الأولى والتي يجدها في الأساطير. إن محاولة اجتراح أفق بصري جديد وكتابة لغة بصرية جديدة تستدعي النهل من ثقافات أخرى و من أساطيرها و التي يتحدد مرماها في الانفلات من مواضعات الرؤية الغربية. استوحى بيكاسو الأقنعة الإفريقية إمعانا في الاغتراف من غرابة الطقوس الإفريقية، واستلهم بولوك أشكال الطيور و الرماح والطوطميات الشامانية من ثقافة الهنود الحمر لأمريكا الشمالية لا من أجل ما تحيل إليه مضامينُها وإنما من أجل ما تعبِّر عنه أشكالُها.

ثم تناولت قضية شائكة في الفن المعاصر وتتمثَّل في انعكاسات وإسقاطات الثورة أو بالأحرى الطفرة التكنولوجية على العملية الإبداعية. وخصصت القول في المنظور الفلسفي إلى تكنولوجيا الصورة أو تكنولوجيا العالم البصري. من شأن هذا الطوفان البصري الذي يشهده

العصر الحاضر أن يغير من شكل وفيزيونومية الفن المعاصر : فألفينا الفن يتوسَّل بتقنيات جديدة ويحضن مفاهيم وأبعاد مُبْتكرة كالبعد الافتراضي والمنحى التفاعلي ومفاهيم المُبَاشَرَة والبث الآني والحضور الكلي، وهو ما أفضى إلى تواري الواقع وانسحاب الأشياء كَيْ تُخْلي مكانها إلى العلامات والإشارات. إن الفن المعاصر صار أكثر اهتماما بالفناء والتلاشي من اقتفائه أثر البقاء و الخلود.

قارَبْتُ هذه الإشكالية من زاوية فلسفية لأن المهمَّ، كما يقول هيدجر، ليس التقنية و إنما ماهيتها، أي التقنية بوصفها نمط انكشاف للوجود. وبالفعل ومن حيث هي كذلك يتحَدَّد مدى تأثيرها في الفن المعاصر. لم تمسّ التقنية وسائل الفن في التعبير، وطُرُقِه في التبليغ فحسب – وإلاّ لنْ يَعْدُوَ أن يكون هذا النوع من المقاربة ملامسة سطحية للموضوع– وإنما طالت ماهية الفن ذاته مما يتطلّب البحث فيما وراء الأكليشيهات، وفيما خَفِيَ من قضايا جوهرية على رِأسها الاتجاه العام الذي يسير فيه الفن المعاصر من إنتاج آلي، ومن ضياع الهالة، ومن نزع القداسة، ومن اتجاه نحو القيم الاستعراضية بدل القيم الجمالية.

في المقام الثالث حاولت استشكال بعض المفاهيم الرائجة والمتداولة في الميدان الفني مثل الإبداع والابتكار والإنتاج مبيِّنا الوشائج الدقيقة بينها، وخلفياتها ومرتكزاتها : فالإبداع يستند إلى أرضية لاهوتية رغم نفحته الرومانسية، والإنتاج غالبا ما ينسحب على الميدان الآلي والصناعي، فيما الابتكار يوحي بالتجديد في مجال المعلومة والتكنولوجيا. أما الاستعمالات المعاصرة لهاتيك المفاهيم فيُراد منها توصيف بعض جوانب الظاهرة الفنية لَا كلها، وفي نفس الوقت قُمْتُ بمقاربة متوازية بين ما يعتمل في الفلسفة وما يروج في الفن : أوردُ على سبيل المثال لا الحصر مفهوم التمثُّل في الفلسفة له نظيره في فن التشكيل أو في الرسم أو في التصوير. بمجرد انهيار التمثُّل في الفلسفة المعاصرة حلَّ تعدُّد المنظورات محلَّ أحادية المنظور. فانهيار المنظور له صنو فلسفي

هو انهيار التمثل. مهما تعدَّدت التسميات فالمسمَّى واحد : سواء سمِّي الفن إبداعا أو إنتاجا أو إبتكارا فهو مقاومة للنزعة العدمية. وقد استلهمت نيتشه في هذا السياق لأُبَيِّنَ مدى تعلُّق الفلسفة بالفن ومدى تعويل نيتشه على الجماليات المعمَّمة من أجل مقاومة داء العصر : ألا وهو إرادة العدم.

الفن بين المعاصرة والتراث

استشكال

ما دلالة مصطلح المعاصرة contemporanéité ؟ وما السبيل إلى تمييز المعاصر عن الحالي actuel أو الراهن من جهة، وعن المؤقت والوقتي temporel وأيضا عن اللحظي instantané من جهة أخرى. غالبا ما يتسم الفن في الزمن الحاضر le présent بمَيْسَم ما هو قائم وما هو حاصل الآن، هذا إذا رمنا التحديد الكرنولوجي أمَا والحَال أننا نرمي إلى تعريف نظري فمعاصر يعني ما لا يدوم سوى وقت حدوثه وحصوله. وحتى الممارسة الفنية المعاصرة لا تتوخى سوى إحداث أثر لحظة وقوعها دون أي طموح للدوام والبقاء، ولا تتطلّب أي استمتاع جمالي ولا أي خشوع أو أي تبتُّل recueillement لكون هذا السلوك هو من بقايا الرومانسية، وعوَضَهُ نتحدَّث عن مفردة من تشقيق والتر بنيامين و هي الترفيه distraction. نحن إذن أمام جماليات جديدة لا تعبأ بدوام العمل الفني سوى لحظة رؤيته والذي عوض أن يكون موضوع إبداع لا يعدو كونه موضوع استعراض.

تقتضي المعاصرة في الفن ألاَّ يحمل رسالة ولا يوجه خطابا بل ولا يقدم سردا و أو حكاية خلافا للفن الحديث الذي وإن كان يتبرَّم بالمضمون يبقى مهووسا بتبليغ رسالة مهما كانت.

وتفيد المعاصرة في الفن دلالة مختلفة عما يُفهم من الحداثة modernité ولكن لا تتناقض معها. فالمعاصرة هي حداثة مكثّفة hyper modernité، حداثة وقد تخلّت عن الحكايات الكبرى méta récits

حسب ليوطار. وبالفعل فالفن المعاصر هو بدون مَحْكيَات وبدون مَرْويات. المعاصرة خالية من أي ادِّعاء ومن أية دعوى كونية، ومتحلّلة من كل المقولات الكبرى كمقولة التقدم والتاريخ والمعنى، إنها فيما وراء المشروعيات المؤسِّسة.

وفي المقابل وبكيفية جدلية ما القدامة وما العتاقة وبعبارة أخرى ما التراث؟

يمكن أن يكتسي التراث معاني عِدة ودلالات شتى : قد يكتسي معنى البدائية primitivisme والتي تُحيل إلى كل ما هو سابق على الحضارة من حيث كونه فطري وخام غير مُرْهَف. وسنتطرَّق إلى الكيفية التي وظّف بها الفن المعاصر الفن البدائي. كما قد يعني العتيق والقديم الأسطوري mythologique تارة والطِقوسي rituel ou cultuel. الرقصات والتراتيل والترانيم أَوْجُه من أَوْجُهِ التعبير عن حضور المقدَّس، علما بأن المقدّس ليس رديفا للديني. في التراث نكون في حضرة المقدّس الذي قد يتعيَّن ويتجسَّد في العبادة أو في الخشوع أو في الشعيرة.

لا تعنينا المعاصرة ولا التراث سوى في كيفية حضورهما في الفن اليوم. يمكن القول أن الفن اليوم أثناء سعيه إلى تجديد أشكال التعبير لا يجد بدا من التوسُّل بالممارسات وبالأشياء المقدَّسة الضاربة في القدم بل و الآتية من آفاق ثقافية بعيدة عن المركزية الغربية، وهي ممجوجة في الذوق وغريبة تمام الغرابة، وإقحامها في الفن قصد زحزحة المألوف والمعتاد. فهناك ما يُشْبه عملية مزدوجة تقضي بأن يتجه الفن وجهة الغريب والموحش في الثقافات المغايرة كلما زادت درجة معاصرته وعَلَتْ مرتبة ثوريته الجمالية.

الميتافيزيقا والتراث

نتوخى استشكال الزوج تراث-معاصرة فلسفيا حتى يمكننا فهم كيفية اشتغاله في الفن. ليس التراث ما نخلّفه وراءنا ولا هو بماضٍ مضى وانقضى، بل وعكس الأفكار الشائعة هو ما يحدِّد مآلنا ومصيرنا، إنه قَدَرُنَا. وعليه إذا ما حذونا حذو هيدجر فهو يلاقينا حيث نَظُنُّ أننا تخلّصنا منه. يكيد لنا التراث كيْدا، وينصب لنا الفخاخ والحبائل، ويتلوَّن بألف لوْن. التراث شكل من أشكال الميتافزيقا وهو من ثم نسيان للوجود. ما يفرض علينا مساءلته انطلاقا من استكناه معنى الوجود، وإعادة التفكير في اللامفكَّر فيه و المقصود التفكير فيما بقي طيَّ النسيان، وما ظل طيَّ النسيان تحديدا هو الاختلاف : الاختلاف الأنطولوجي بين الوجود والموجود. التراث بهذا المعنى لم يمض بل هو مازال وما لم يأت، ومن وجهة النظر هاته ليس التراث سعيا إلى وحدة أو تطابق إنما هو حفر في الاختلافات وتعميق للفوارق، وبمعنى آخر هو تصدُّع لما نعتقد خطأ أنه هوية.

استعادة التراث وتملُّكه من جديد يقتضي محاورته وتأويله بكيفية تراجعية récurrente لعله يبوح بما فيه من خلال استنطاق مكنونه ومساءلة لا مفكَّره son impensé. وليس اللامفكَّر فيه ما سقط سهوا أو ما حدث خطأ، وإنما يتعدَّى ذلك إلى حيث لا سبيل إلى تصحيحه ولا إلى تقويمه، ما تم نسيانه قدر ومصير لا نملك عنه فكاكا، فهو محكوم عليه بألاَّ يكون إلاَّ على ما كان عليه أي بالانسحاب retrait إلى حيث لا

نفطن إليه، إلى زاوية النسيان وهو الوجود نفسه. يقترن التراث في الأغلب الأعمِّ بالماضي أو لنقل يكتسي في أغلب الأحيان دلالة الماضي. وغالبا ما نخال البحث في التراث حفرا في الماضي وإحياء له وهذا لا يتعدّى الفهم البسيط والساذج للتراث. وعلى العكس من ذلك التراث هو ما يسائلنا في الحاضر وما يلاقينا في المستقبل. ليس التراث مسألة ماض مضى بل راهن ومستقبل.

النسيان ميْسَمُ الوجود وخاصيته، ومن ثم ليس النسيان مسألة قصد أو نيَّة ولا مسألة خطأ عابر إنه من صميم الوجود بل ومن صميم الحقيقة، لأن من طبيعة الحقيقة أنها تختفي وتظهر، وأنها تنكشف حينا وتتوارى أحيانا. النسيان هو البنية الأساسية للوجود أي أن بنية الوجود قائمة على النسيان. ولا يعني هذا أننا نقرِّر النسيان مثل ما نقرِّر الاستذكار، فهما ليسا طوع قرارنا وإرادتنا، النسيان هو قدر الوجود. تكون استعادة التراث وتملّكه لا لمقاومة نسيان الوجود ولا لاستذكاره لما كان حاضرا أو ماثلا أمامنا، لأن الوجود لا يعني الحضور بقدر ما أنه جدل بين الغياب والحضور. مادام الوجود مراوحة بين الحضور والغياب، بين الظهور والاختفاء فإن العثور على هوية ما فيما وراء أنقاض التراث وهم وسراب.

يتعيّن الإقرار والاعتراف بأن التراث هو تاريخ ميتافزيقي تتخلّله أشكال النسيان أي أشكال نسيان الوجود : من الفكرة الأفلاطونية إلى الحضور الأرسطي فاليقين الديكارتي ثم الإرادة النيتشية وانتهاء بالعدمية.

يتطلَّب فهم التراث تأويلات لانهائية وليس كل تأويل أفضل من التأويلات أخرى. كما يتطلَّب الأمر إعادة النظر فيما درجنا عليه من تصورات عن الزمن وعلى رأسها مفهوم الزمن كحاضر أو كحضور. يكرِّس هذا المفهوم للزمن أنه قابل للقسمة إلى آنات des maintenants ولعل هذا ما يدفع إلى الاعتقاد بانْصِرَام الزمن الذي يحمل إلى الماضي كل ما كان. وهنا يتوجَّب اَلتمييز بين التاريخي والتاريخَوي historique, historiale. لا نفهم الزمن سوى كآنات متعاقبة أو كنقط

متوالية الشيء الذي يدفع إلى الاعتقاد بأن المُقْبل غيرُ المُدْبر، وبأن الآتي ليس كالفائت، وبأن ما انقضى ولَّى إلى غير رَجعة. وهذا بالذات هو التصور الميتافزيقي للزمن.

المعاصرة والتراث:

في تشريح الفن المعاصر

يمكن القول بداية بأن الفن المعاصر في سعيه إلى تجريب أشكال بصرية جديدة اتَّجَهَ وِجْهَةَ الفن البدائي محاولا النَّهْل من طقوسه وروحانيته بحثا عن الفَظاظة والغرابة. ويمكن استعارة اصطلاح فرويد الغرابة المزعجة و المقلقة l'inquiétante étrangeté من أجل فهم أن حضور الآخَر المُزعِج والمُقْلِق في الفن المعاصر لَهُوَ سِمَة من سماته الأساسية، وليس الآخر سوى نحن، وليس المغاير سوى الهوية نفسها. تنطوي الهوية على ما ينخرها سواء كان من داخلها كما هو الحال بالنسبة لتراثها أو من خارجها كما هو الشأن في التراث الغريب عنها، وفي هذا السعي تعبير عن حاجة ملحَّة لمجاوزة الثقافة و الفن الغَرْبيَّيْن للأطر الرسمية التي سَجَنَا نَفْسَيْهمَا فيها، ومن ثم زحزحة التمركز الذاتي الذي وَسَمَ الحضارة الغربية، وتفجير ما ميَّزها من اقتصاد المعنى من حيث هو اقتصاد مُغْلَق. إنها محاولة من الفلسفة و الفن المعاصريْن التخلُّص من التجاوز و الاحتفاظ بالمعنى الذي استعمله هيجل في فلسفته إلى منطق آخر هو منطق التضييع logique de perte. إنه منحيٍ في الفن المعاصر يعمل على ملامسة الهامشي الذي يفيد الغريبَ والفظّ والموحشَ والمقلق والمزعج و الذي لا يمكن العثور عليه سوى في أساطير البدائيين ونقوشهم وأقنعتهم ومنحوتاتهم ورسومهم، وهذا ما وَجَدَ أعمدةُ الفنِّ المعاصر ضالَّتهم فيهم.

بولوك والشامانية

يجسِّد فن جاكسون بولوك الحركي مثالا حيا لاستثمار الطقوس وإعادة تملُّكها. وليس اقتفاؤه لآثار الطقس الشاماني لدى هنود أمريكا الشمالية وإعادة توظيفه في لوحاته إلاَّ دليلا على محاولة للبحث عن طرائق جديدة في التعبير، وعلى جُهْد في إيجاد لغة تشكيلية وبصرية غير مطروقة من قبل. ولماذا اهتمامه بهذا التراث إن لم يكن في سبيل إضفاء شكل على أصل الحياة الحافل بالأسرار، ولعل توسُّله بالتراث وبالطقوس الشامانية يجد تبريره في حاجة الفن المعاصر إلى تجربة روحانية، ماذا تمثِّل لوحاته؟ إنها تعجُّ بمناظر وأشياء وكائنات : رماح طقوسية، طوطميات منقوشة وطيور ورؤوس بشرية وحيوانية كما تمثلها لوحته بعنوان (Man,Bull,Bird). هذا الاتجاه نحو الفن البدائي الذي وَسَمَ تجربة بولوك يفسره قُرْبُهُ من محميات الهنود الحمر في أريزونا واتصاله بكتاباتهم الرمزية. ويقول بولوك عن أثر فن الهنود الحُمْر فيه :

«لقد انبهرت دوما بالخصائص التشكيلية لفن الهنود الحمر الأمريكيين»[1] لا تُستعمل كلمة بدائي (primitivisme) بمعنى وحشي (fauvisme).

تتحدَّد الحاجة إلى الخبرة الروحانية في الفن المعاصر وخاصة عند بولوك في استقصاء أبعاد الوجود وسبر أغوار المجهول واستكشاف أقاصي اللاشعور. وهو ما يجعل بولوك أقرب إلى طروحات التحليل النفسي وإلى دعاوى السوريالية، بدليل أنه كان نصيرا للتحليل النفسي في شخص كارل يونغ ومتحمسا لفكرة وجود أنماط بدائية راسخة في اللاشعور الجماعي. بل أكثر من ذلك خضع هو نفسه إلى التحليل النفسي ما بين سنتي 1939 و 1955. كان بولوك يتبنَّى فكرة مؤداها أن كل إنسان يحمل في ذاته ميراث البشرية كلها.

1- la peinture américaine :*les mythes et la matière*. De noêl 1981 Paris. page 187.

تجسد لوحاته المذكورة سالفا (ميلاد) (Birth) و (Man,Bull,Bird) مناظر لنيران ملتهبة لأن النار ترمز عنده إلى ما يطهِّر الإنسان، كما تترجم محاولة الفنان القبض على الروح أو على النَّفَس الأصلي للكون. أغلب لوحاته تمثِّل اندلاع النيران والحرائق في كل مكان مما يعني سعي الفنان إلى العودة إلى الأصل البدائي لعله يشكل انفتاحا ومنفذا إلى لغز الحياة. وتمتزج تقنيته في الرسم المعتمدة على الحركة وعلى الرَّش (dripping) (رش الصباغة)، رشّ سطح اللوحة بالألوان وفي كل الأنحاء all over بنوع من الجذب ومن الحال transe وصولا إلى حالة من الانخطاف. وهذا كله يعزِّز فرضية استنجاد الفن المعاصر بكل ما له علاقة بالطقوس وبالأساطير لعلَّها تسعفه في فك رموز الحياة وألغاز الوجود ومقاومة المد الكاسح للعقلنة. إذن ليس مستغربا استثمار التراث داخل ما نصطلح بالمعاصرة.

يمكن القول أن اتجاه الفن المعاصر مع بولوك إلى سبر أغوار الأسطورة تأَتَّى من الذهنية الأمريكية نفسها، والتي يطغى فيها الفكر الأسطوري على الفكر التاريخي، و التي تحتل فيها الحركة حيزا مُهمّا فضلا عن تأثير الرموز. ماذا تمثِّل الأسطورة في اللاوعي الأمريكي الجَمْعي؟ إنها تحوِّل التاريخ إلى طبيعة حسب تعبير رولان بارت. أفضت لا نهائية المكان والزمان وشساعة القارة الأمريكية إلى حضور قوي للأسطورة في الوعي أو في اللاوعي الأمريكي -لا يهم- ومن ثم خفَّ ثقل التاريخ وقَوِيَ الأثر الذي يخلِّفه جلال الطبيعة وما تحفل به من قوى.

وَاكَبَ ذلك بحث في الفن الأمريكي المعاصر عن تعبيرية جديدة وعن لغة عفوية بِكْر ومن ثم اللجوء إلى الأسطورة. ولا غرو في أن يحفل الفن الأمريكي بالأشكال العضوية الحية المتَّسمة بالانسيابية والهلامية formes informes. ألا يوصف هذا الفن بالتعبيري المجرَّد والذي تحتل فيه الحركة الصدارة على الفكر ومن ثم وُصف بالرسم الحركي؟ ومهما يكن من شأن هذه التسميات فإن الذي يهم هو أنه يبحث من خلال خلق

لغة بصرية جديدة عن واقع روحي قوامه الرمز والأسطورة. فالرسم عند بولوك لا يختلف كثيرا عنه عند الهنود الحمر الأمريكيين، فهو شيء روحاني وفضاؤه طقسي ومقدَّس، والرسام مَمَرّ تنتقل عَبْرَهُ القوى الروحية المنبثّة في الطبيعة :

«وهكذا ففعل الرسم و التواصل مع الأرواح هو نفس الفعل أو نفس النشاط»[2] ينم هذا الاتجاه في الفن عن حاجة للانخراط في المعاصرة واحتجاج على البعد الحسابي للعقلانية وعن تمرُّد على القيم الثقافية المكرِّسة للفعالية والنجاعة، وبحث فيما وراءها عن الفعل الروحاني والميتافزيقي. وهذا ما يترجمه الحضور القوي لأشكال هندسية هي عبارة عن سهام وخطوط حلزونية ودوائر، وهي نفسها الأشكال التي يحفل بها فن الهنود الحمر.

بيكاسو والفن الإفريقي

لعب الفن البدائي دورا كبيرا في فن بيكاسو. هناك علاقة حميمة بينه وبين الفن الإفريقي مجسَّدا في المنحوتات الإفريقية. ويعبر الحضور القوي لهذا المنزع البدائي في رسومه عن رغبة في توسيع اللغة الفنية التشكيلية والبصرية الغربية، وهي نفس الغاية التي وجَّهت بولوك في انغماسه في توظيف علامات ورموز فن الهنود الحمر. إذن يمكن الحديث عن حركة أو عن اتجاه عام للفن الغربي في استلهام البعد الطقسي والروحاني للتراث التصويري سواء الموروث عن نفس التراث أو عن نفس الهوية أو ذاك القادم من آفاق ثقافية غريبة ومغايرة مثلما هو عليه الحال بالنسبة للفن الإفريقي أو الفن المسمَّى استشراقي.

شملت النزعة البدائية أو المنزع البدائي الفنَّ الأوروبيَّ بأكمله حديثه ومعاصره وبشكل خاص وظاهر للعيان رسوم بيكاسو. ويدخل ذلك في

2- Margit Rowell : la peinture, *le geste, l'action :l'existentialisme en peinture*. Ed :Klincksieck. Paris 1985. page 37).

إطار استراتيجية قد تكون واعية أو غير واعية من أجل التخلص من هيمنة الأطر الثقافية الغربية من جهة، ومن أجل البحث عن لغة بصرية ولغة تشكيلية متمرِّدة على المنظور و على التمثُّل من جهة أخرى دون أن ننسى إلى أي حد أسعف التوسل بتراث ثقافات بصرية مغايرة الفنَّ الغربيَّ في هدم الحدود الفاصلة بين الفنون المسماة صغرىarts mineurs والفنون الراقية أو العليا arts majeurs. اتخذ بيكاسو من المنزع البدائي معْوَلا لهدم المواضعات البصرية في الثقافة الغربية ولزحزحة ما ألفته العينُ والنظرةُ الغربية.

إن التوحيد بين ما هو طقسي سحري و بين ما هو تشكيلي صار عملة رائجة في الفن المعاصر و تكأة للفن من أجل مساءلة أصوله السحرية و الطقسية. وجد بيكاسو ضالته في المنحوتات المصرية القديمة والإيبيرية و الإفريقية، وأثرُهَا واضح على لوحته بعنوان «صورة شخصية لجيرترود اشتاين»(le portrait de Gertrude Stein) التي رسمها على هيأة منحوتة إيبرية، وعلى لوحة أخرى بعنوان «امرأتان عاريتان»(deux femmes nues) واللتان يُشبه وجهُهُمَا قناعيْن وتؤكد الأبعاد الضخمة لجسميْهما فرضية استلهام بيكاسو للمنحوتات العائدة إلى شبه الجزيرة الإيبيرية في العهد ما قبل الروماني. أما العمل الذي جسَّد بحق هذا التأثُّر بالفن الإفريقي البدائي فهو لوحة «فتيات أفينيون»(les demoiselles d'Avignon)

لوحة (فتيات أفنيون) أو الثورة في الفن

تمثِّل هذه اللوحة البداية الفعلية للاتجاه التكعيبي في الرسم، من حيث كونها اهتمَّت بالأشكال لا بالأشخاص، بل حتى الأشخاص (الفتيات) ما هيٍ سوى أشكال، ثم من حيث كونها لا تحفل بالموضوع سوى كمطية لحل مشكلات جمالية وانتهاك قوانين ومواضعات المنظور perspective. نعم إن هذا العمل تجريبي إلى أقصى حدّ، ولكن لا يمنع

من أن تستنتج منه أفكارا مثل الصراع بين الفضيلة والرذيلة، بين الشهوة والألم خصوصا إذا علمنا أنها تصوِّر مشهدا من بيوت الدعارة التي ربما قد يكون بيكاسو تردَّد عليها في أحياء برشلونة أثناء طفولته. ماذا دشَّن هذا العمل على المستوى الإستتيقي؟

إنه افتتح عصرا جديدا في التشكيل الحديث والمعاصر. كيف ذلك؟ لو تأمَّلنا قليلا لوجدنا أن الموضوع ثانوي بينما الشكل أساسيّ، فالوجوهُ أحجام و الأجسام أشكال هندسية، وفيما وراء ذلك هناك خرق لقوانين المنظور، فلا توجد أسبقية لزاوية نظر على زاوية نظر أخرى، كل زوايا النظر متساوية في القيمة. يمكن النظر إلى وجوه الفتيات من جوانب عدة، من الأمام ومن الجانب كما منِ الخلف. بلِ في بعض الأحيان تصوِّب إحدى الفتيات إلينا النظر كما لَوْ تُوجَد قُبَالَتَنا بينما هي تُديرُ لنا ظهرها مخلِّفة إيَّانا وراءها. ويرافق كل ذلك اقتصاد شديد في اللون، بحيث لا يتعدَّى اللونَ الواحدَ، فيما التَّعامل هو أساسا مع السطح من حيث الطول والعرض دون العمق.

كان لهذه اللوحة أثر الصدمة الاستتيقية، ومفعول الفضيحة في أوساط حركات الفن الحديث، واعتبرت محاولة غير محمودة العواقب، بحيث تراءت لكل من يعرِفون بيكاسو أنها طريقة بشعة في الرسم. ابتداء من هذه اللوحة سيتمكّن من الانطلاق من درجة الصفر في الرسم أو لنقل بعبارة فلسفية استطاع القيام بمسح الطاولة tabula rasa لكل المفاهيم الكلاسيكية للجمال فقدَّم عملا تشكيليا خالصا تسوده رؤية هندسية لا عهد للرسم بها من قبل. إنها الإعلان الرسمي والراديكالي لميلاد الفن التكعيبي الحديث. أعاد بيكاسو صَوْغ الرؤية التشكيلية التقليدية في موضوع مخصوص والمتعلِّق بالاستحمام : ففي طريقته يتناول نفس الموضوع في لوحة (فتيات أفينيون) ولكن هذه المرة بواسطة إحداث قطيعة في نمط الرؤية والنظر، فهو نظام جديد تأسست على إثره لأول مرة رؤية هندسية يتفكك بموجبها الموضوع ويتلاشى حتَّى لا يتبقَّى

منه شيء سوى الخطوط و الأشكال والأحجام. ويمكن الرجوع إلى نفس التيمة لدى رسَّامين سابقين أمثال لوحة إنجر Ingres بعنوان (الحمام التركي) bain turc أو للوحة سيزان بعنوان (النسوة المستحمَّات)les baigneuses لمعرفة مدى جدة وحداثة (فتيات أفينيون).

وإذا نظرنا إلى التأثيرات التي أسعفت إبداع هذا العمل الفريد والمؤسِّس نعثر على عناصر من الرسم المصري القديم، يكفي النظر إلى الفتاة في أقصى يسار اللوحة التي تبدو وكأنها خرجت من أحد حيطان بعض المقابرِ الفرعونية. أما أثر النحت الإيبيري فبيِّن في وجوه الفتيات اللواتي تحتلّ وسط المشهد. وأخيرا الفتاة في أقصى اليمين وهي ترتدي القناع يدل على أثر الفن الزنجي الإفريقي.

تأتَّى لبيكاسو إحداث ثورة في الشكل بفضل استلهام واحتذاء المنحوتات والأقنعة وكل ما اتصل بالأصنام fétiches الوافدة من آفاق ثقافية مغايرة. ينم انفتاح الفن المعاصر على البدائي عن سعي حثيث ورغبة عارمة للانفلات من نزعة التمركز الذاتي.

في الحالتيْن معا، في حالة بابلو بيكاسو وحالة جاكسون بولوك، اتخذ الفن البصري مسْلكا لإعادة النظر في الصورة الفنيَّة الغربية، ومساءلة مواضعاتها وقواعدها البصرية، من أجل إنشاء رؤية متمرّدة على تلك القواعد والمواضعات بالاعتماد على عناصر ميثولوجية مستوحاة من ثقافات مغايرة : الطقوس الشامانية بالنسبة لبولوك، والأقنعة الإفريقية والإيبرية القديمة. إنهما ساهما معا في تثوير الرؤية الفنية، وفي ابتكار لغة تشكيلية عمادُها وهمُّها إحداث ثورة في الأشكال، انبجستْ مَعَهُمَا معالم ومقوّمات بصرية مُسْتَحْدَثَة.

الفن والطفرة التكنولوجية

الفن والتقنيات الحديثة

تطرح أسئلة فلسفية بخصوص مآل و مصير الفن في عصر الانفجار التكنولوجي والطفرة المعلوماتية. وعلى رأسها سؤال : ما حاجة الفن إلى التقنيات المعاصرة؟ هل يمكن الحديث عن قِرَانٍ غير طبيعي أم عن قران طبيعي بين الفن والتقنيات، وما هي أبعاد هذا القران وما النتائج المترتبة عنه وما أبعاده؟أولا ينبغي تحديد ماذا نقصد بالتقنيات الجديدة، وهل يتعلّق الأمر بمجرد إقحام آلات وأجهزة ومخترعات في الممارسة الفنية والإبداعية أم أن الأمر يتعلّق بتحوُّل أنطولوجي وبأفق ميتافزيقي للتقنية. وإذا ما استعنا بمقاربة هيدجر من أجل مساءلة التقنية المعاصرة سيتبيَّن لنا أن التقنية المعاصرة هي أكثر من ترسانة من الآلات والأجهزة، بل هي بالأحرى نمط من أنماط انكشاف الوجود، فهي استدعاء الوجود لكي يوجد، ونداء الحضور لكي يحضر. ويتم هذا الاستدعاء و هذا النداء على نحو مختلف مما وقع في جميع عصور العالم ونخص بالذكر منها العصر اليوناني والعصر الوسيط : فالأمر لم يعد يعني الإنتاج من حيث هو ظهور للمختفي أو انكشاف للمحجوب، وإنما تحريض للطبيعة وللموجود عموما على أن يُسْلِم ما بداخله، والعمل على وَضْعه رَهْنَ الإشارة وقتما دعت الحاجة إليه. وهذا الذي يتم استدعاؤه قسرا وتحريضه عنوة هو بالذات الطاقة بالمعنى الواسع للكلمة. فإذا ألفينا النظر إلى التقنيات الجديدة وجدنا أنها بمعنى من المعاني تحريض للإنسان والطبيعة على حد

سواء من أجل فضِّ ما بداخلها من طاقة وإرغامها على تسليم مخزونها. ما يلاحظ في العالم المعاصر هو اكتساح التقنيات الإلكترونية والمعلوماتية مجال الممارسة الفنية والإبداعية على نحو غير مسبوق. وإذا خصَّصنا الحديث في مجال الفنون البصرية وجدنا أن التقدم الحاصل في تقنيات الصورة وما يمنح من إمكانيات التحكم في المرئي يستدعي تفكيرا فلسفيا عميقا لا يتوقف عند الجوانب التقنية بل يتعداها إلى استجلاء الدلالات العميقة لهذا التحوُّل. لنلق النظر إلى التقنيات البصرية الجديدة أولا ثم نفكك الدلالات الفلسفية الثاوية خلفها فيما بعد. ما يسترعي الانتباه هو تدفق بصري لا سابق له وذلك عائد إلى تطور إن لم نقل إلى طفرة هائلة في التقنيات البصرية، ونذكر من بينها ظهور الصورة الفوتوغرافية وبعدها السينما أو الصورة المتحرِّكة، ثم الصورة التلفزيونية المباشرة تليها الصورة الموضوعة رهن الإشارة ونقصد بها صورة الفيديو، وأخيرا الصورة الرقمية المتاحة من قِبَل الحاسوب لقد رافق هذه الطفرة التقنية انتشار وذيوع ومن ثم استهلاك الصور على نطاق واسع، بفضل تطور تقنيات البث التلفزيوني والنقل الفضائي عبر الأقمار الصناعية. فالصور تحاصرنا وتمطرنا من كل حدب وصوب، وأينما اتجهنا فثمة الصور ولا شيء غير الصور. أكثر من ذلك وإذا ما وَعَيْنَا بما يتم تحضيره على صعيد التلفزيون التفاعلي، وإمكانية أن يتدخَّل المشاهد فيما يشاهده و يختار لا البرامج فحسب بل وأن يشارك في كتابة السيناريو وينتقي زاوية النظر ويكبِّر أو يصغِّر الإطار، آنئذ سنتيقَّن أننا مشارفون على طفرات تقنية في المدى المنظور.

التداعيات الفلسفية للعصر البصري

ما التداعيات الفلسفية لهذا العصر المَوْسُوم بهذا الطوفان البصري؟ أول تلك التداعيات هيمنة الحاضر والآني والوقتَي واللحظي على مجال الإدراك فلا يظهر الما قبل والما بعد إلا لتكريس حاضر لا ينقضي ولا ينتهي،

فالحضور ما يفتأ يحضر و كأن لا سابق له ولا لاحق : «والنتيجة هي في المحصِّلة تطوُّر نمط من الإدراك هائم ومؤقتٍ بلا ذاكرة و محكوم عليه بأن ينخرط في حاضر دائم»[3]. إيف ميشو، أزمةّ الفن المعاصر.

ثاني تلك التداعيات هيمنة المباشر على وعي المشاهد بحيث يُخيَّل له أنه في عُمْق الحدث وقلْب ما يجري. وغالبا ما يُتَّخذ النقل المباشر والبث على الهواء دليلا على السَّبْق الإعلامي وعلى مصداقية المادة الإعلانية وعلى حقيقة الخبر وسخونته وحرارته. يفضي هذا الإفراط في المباشرة إلى فقدان العلاقة المباشرة مع الأشياء والوقائع، من حيث كونه يؤدي إلى ابتذال ما يحدث وما يجري من جهة وإلى تعويض العلاقات المباشرة مع الأشخاص ومع الأشياء والوقائع بعلاقة وهمية مع الصور. يقول أدورنو :«تصير المباشرة عوضا أو بديلا عن العلاقة الاجتماعية المباشرة التي حُرم منها البشر»[4].

ثالث هذه التداعيات الاتجاه من الواقع الواقعي إلى الواقع الافتراضي، ومن الأشياء إلى العلامات، ومن أصول الأشياء إلى نُسَخِهَا المتكرِّرة و هو إعلان قيام عالم السيمولاكر : بقدر ما نطارد الواقع بواسطة الألوان(...) ومن إتقان تقني إلى إتقان تقني تَتَعَمَّق واقعية العالم» [5].

في عالم السمولاكر هذا تكون الصورة هي الدال والمدلول، تعاود الإحالة إلى ذاتها باستمرار. وهي إذْ تشير إلى العالم فما ذلك سوى مطية للعودة إلى ذاتها مجدَّدا. فنحن أمام أشباه الأشياء لا الأشياء، أمام أشباه الموضوعات لا الموضوعات، أمام مساحيق الواقع لا الواقع العاري، حيث تتم التضحية بالواقع في سبيل واقع أعلى ليس فيه فرق واضح بين الحقيقي والزائف بل فقط الشبه أو الشبيه. ولا غرو في أن تسلك وسائل

3- Yves Michaux : *crise de l'art contemporain*. page 70.
4- T. Adorno: *Critical models*.Columbia University publishers. 1998.
5-Jean Baudrillard : *la société de consommation*. Ed Gallimard, Paris. Page 188.

الاتصال الحديثة وخاصة التلفاز مسلك بَرْمجة الواقع ووضعه رهن إشارة المُشَاهِد ليرى نفسه في أشخاص قُدُّوا على مَقَاسه وفي واقع مُصَمَّم مسبَّقًا في الاستوديو أو الخشبة (البلاتو)، والسعي من وراء ذلك إلى إيهام الرائي أو الناظر أنه يرى نفسه فيما يرى، ويتعرّف على ذاته فيما يشاهد غير مدرك أنه تفصله عنه سنوات ضوئية. فما هي إذن التداعيات الجمالية للتقنيات البصرية المعاصرة؟

الفن والطفرة التقنية

لعل أهم من فطن إلى الثورة التقنية و آثارها الهائلة والراديكالية على الفن المعاصر هو والتر بنيامين أحد أعمق مفكري مدرسة فرانكفورت. مع اقتحام الفن المعاصر لعالم التقنية أو إذا شئنا القول مع اكتساح التقنية المعاصرة لعالم الفن تغيَّر كل من الفن والتقنية على حد سواء. التقنيات الجديدة كما أسلفنا القول هي أكثر من أن تكون مجرَّد آلات وأجهزة، هي نمط جديد لإدراك ورؤية العالم. أحدثت التقنيات الجديدة شرخا بينما كان عليه الفن وما آل إليه، فلم يعد هو ذاته بكيفية راديكالية. لقد امتزج فيه الجمالي باللا جمالي، وانصهر الفن باللا فن. اتسعت دائرة الفن لضمّ الإبداعي إلى الآلي. تحوَّل الفن من القيمة الجمالية إلى القيمة الاستعراضية، وعلى إثر ذلك ما عاد التمييز ممكنا بين المتعة والفرجة، بين الخشوع والترفيه. ومنِ الآن فصاعدا لا تُعزى للفن قيمة داخلية بقدر ما يقاس بمدى ما يوفره من احتفالية، وبمدى اتساع رقعة تأثيره على الجماهير العريضة. إنه انتقل من دائرة الذوق البرجوازي إلى دائرة الحشود والجماهير، بمعنى آخر انخرط الفن، بفضل تقنيات الاتصال الجماهيري، في سيرورة تسييسه بدل ادِّعاء الفن البرجوازي براءته من السياسة. ما يهمنا هنا هو السؤال الآتي : ما التقنيات الحديثة التي اقتحمت الفن المعاصر وأدت إلى تغيير جذري لا في وسائله فحسب بل في مفهومه أيضا؟

إنها تقنيات الإنتاج الآلي المتسلسل والتي ظهرت مع اكتشاف الصورة الفوتوغرافية الثابتة والصورة السينمائية المتحرِّكة والصناعة الفيلمية. لقد دخل الفن عهدا جديدا لا قبل له به وهو عصر الصناعة. وصارت الآلة وبالتحديد الكاميرا بمثابة الفرشاة والقماش و اللون بالنسبة للرسامِ، والقلم والورقة والحروف والكلمات بالنسبةِ للكاتب. فالكاميرا وما تُمَكِّنُ منْهُ من لقطة وإطار ومشهد وزاوية هي ضالَّة هذا الفنان الجديد الذي هو السينمائي أو المخرج.

من أهم تداعيات هذا القِرَان الطبيعي أو غير الطبيعي -لا يهم- بين الفن والتقنية أنه لم يعد ممكنا التمييز بين الأصل والنسخة. فإعادة الإنتاج لم تعد تسمح بالتفريق بين الأصيل والهجين ما دامت لا تكف عن إنتاج أشباه الأشياء والنسخ إلى ما لا نهاية مما يسقط طابع التفرُّد عن الفن المعاصر. وما يمكّن من هذه الأشباه والنُّسَخ هو المونتاج في السينما، والطبع والحفر المتسلسل في الفن التشكيلي المعاصر خاصة مع أندي وارول. فكلها تندرج في الفنون البصرية التي همَّتها هذه الانقلابات والتحولات أكثر من غيرها والتي أصابت مفهوم التمثل في مقتل و أدت إلى انهياره الشامل والمدوِّي.

فيزيونومية الفن المعاصر

تغيرت ملامح الفن المعاصر ومظاهره رأسا على عقب على إثر اقتفائه لآثار التكنولوجيا المعاصرة أو على إثر اقتحامها لعالمه، وهو ما يدعو إلى محاولة استطلاع واستجلاء تلك الآثار ومنها إلى محاولة استئناف النظر في مظهره وفي فيزيونوميته.

يمكن القول بدءا أن الفن المعاصر شهد -بخلاف الفن الحديث- نهاية و أفول الحكايات الكبرى أي كل ما يخدم تبريره ويثبت مشروعيته، فمن الآن فصاعدا ليس الفن بحاجة إلى مثل هذه الحكايات . وهو أيضا ليس بحاجة إلى بيانات وإعلانات ونصوص تأسيسية مثل ما كان عليه

الحال في البيان السوريالي المصاغ من طرف أندري بروتون. لا حاجة للفن المعاصر لمثل تلك السرديات أو تلك الحكايات الكبرى خصوصا وأن الفن في هذه المرحلة الجديدة ولج عالم الوسائط وعالم الميديا.

1 - سيرورة الفن المعاصر وعدم اكتماله

تحوَّل الفن من كونه أَثَرا ظاهرا وموضوعا ملموسا و عملا ناجزا œuvre إلى سيرورة processus، بمعنى آخر تحوَّل الفن من اكتمال العمل الفني إلى عدم اكتماله، فهو دائما في تقدم in progress أو in process كما يُقال بالإنجليزية. وهذا يعني أن العملِ الناجز والمكتمل والتام استحال إلى ما ليس تاما ومكتملا أي إلى جدلية التفكّك والبناء وهذا ما يدل عليه اللفظ الفرنسي désœuvrement. لا قيمة للموضوع الناجز والمكتمل في الفن المعاصر بقدر ما أن القيمة هي للفعل المفتوح على المحتمل واللا متوقّع l'imprévisible. ينحو الفن المعاصر منحى يجعله مرهونا بسيرورة ما وذلك استجابة لما هو منتظر منه أي الإمعان في تجريب واختبار أشكال جديدة وتعبيرات غير مألوفة وغير معتادة. إنه الفن أثناء حدوثه ولحظة وقوعه : «إن الفن المعاصر لا ينبسط أثناء ظهور مفاجئ للعمل وإنما على امتداد فعل موسوم بسيرورة إبداعية، وغائيته متزامنة مع السيرورة.[6] ويمكن أن نتساءل ما هي الضرورة الداعية إلى تفكيك مفهوم الوحدة unicité التي لاَزَمَتْ الفن، لا شك أن لقيمته الاستعراضية الجديدة – التي حللها والتر بنيامين –دور في ذلك، وأيضا لقانون العرض في السوق دَخْلٌ ما.

2 - الزائل والعابر

يقترب الفن الحديث والمعاصر أكثر من موضوعة العبور والزوال والتلاشي éphémère، وفي كل الأحوال يساوره الشك في البقاء

6- Le magazine : *mouvements*, No 17 septembre 2001,Dossier «*les valeurs de l'art entre marché et institutions*» p11.

والخلود. وظهر هذا النزوع ابتداء من الشاعر الفرنسي بودلير الذي عاين نزوع الجمال نحو المؤقت والمنفلت والعابر ودنوُّه أكثر من الموضة. اتخذت الدّادائية شعار تحطيم لحظات الزمن من ماض ومستقبل والإبقاء على الحاضر العابر والزائل. وقد قال رائد الفن المستقبلي مارينتي Marinetti في تحطيم الديمومة : «إننا نستبدل في الفن مفهوم الدائم والخالد بمفهوم الصيرورة والفاني والمؤقت والعابر»[7]. وهذا ما تعزّزه أشكال التنصيب والأداء والحدوث installation, performance et happening في الفن المعاصر التي ينحلّ الفن بمجرّد تلاشيها. ويقدّم الفنان دي بوفي Debuffet نَفْسَهُ على أنه نصير الحضور والزوال والتلاشي.

3 - لا مادية الفن المعاصر وتواري الموضوع

السمة الأساسية للفن المعاصر هو تواري الموضوع، لم يعد له من سند مادي وليس بحاجة إلى ها النوع من السند support. وليس هذا مستغربا في الإطار العام للاقتصاد المعاصر الذي يتجه أكثر إلى أن يصبح اقتصادا لا ماديا، ولا مستغربا في نطاق تطور الوسائط اللا مادية الجديدة للاتصال. بل أكثر من ذلك وفي إطار مجتمعات الفُرْجَة أو مجتمعات الشاشة لم يعد من داع إلى حضور مادي وإنما فقط إلى حضور افتراضي.

إذن الفن سيرورة لأنه في غنى عن أي حضور مادي، و هو بحاجة ليس للموضوع وإنما لصورة الموضوع، وهكذا حدث تطوُّر من مارسيل دي شان إلى آندي وارول، ومن فن الجاهز ready-made إلى صور الجاهز، وتحديدا تلك التي استلهمها البوب آرت pop art أو الفن الجماهيري من صُوَر وسائل الاتصال الجماهيري ومن الحياة الاستهلاكية. فالصور أشياء ولكنها أشياء غير مادية يتم تحويلها من صور للمشاهير إلى أيقونات فنية بمجرَّد تحويرها وإخضاعها إلى سيرورة تشكيلية، بالاعتماد على إعادة إنتاجها آليا. وفي نفس المنحى سَارَتْ اتجاهات فنية كالفن

7- Deny Riout :*qu'est-ce que l'art moderne*,Gallimard Folio 2000,p 309)

البصري optical Art الذي يعتمد على أوهام النظر و خداع البصر ومن أهم أقطابه فاساريلي وألفاياني، حاول هَؤلاء ابتكار لغة بصرية بواسطة استعمال أشكال هندسية بسيطة وألوان أولية.

4 - التفاعلية

وكنتيجة لانخراطه في سيرورة لا نهائية و لتواري الموضوع بَدَا الفنُّ المعاصر كما لو أنه يتجه نحو التفاعلية interactivité التي تتيحها التكنولوجيا الرقمية، و التي لم يعد الفنان فيها صاحب كلمة الفصل، و لا صاحب ضربة الحظ، وإنما يقع في ملتقيٍ المشاركين ويحتل مرتبة المشرف أو لنقل في منزلة تقترب أكثر من المبَرْمِج programmeur : أدواتُهُ الشبكة réseau والشاشة écran والفأرة souris. وهو يتم في اللحظة نفسها و يُنْجز على الخط مباشرة on line ، ويشغل فضاء افتراضيا لا يعبأ لا بالواقع الواقعي وإنما بشيء أشبه بالما فوق واقعي. المشاهد أو الناظر أو الرائيِ مَدْعُوّ إلى أن يتورَّط فيما يرى، وأن لا يرى ما يُعْرَضُ أمامه من مركز محدَّد و إنما من لا مركز.

الفن المعاصر وعالم السيمولاكر

السيمولاكر يبدو أنه يشبه شيئا غير أنه لا يشبهِ أي شيء، وهنا مصدر خوف أفلاطون وحذره منه، الخوف تحديدا مما يولِّد الاختلافات ويخلق الفوارق، الخوف من عالم الظلال والأشباح، عالم النسخ المتكرِّرة، عالم الأوهام والأشباه والنظائر. فهل تحقَّق الخوف الأفلاطوني من عالمٍ السيمولاكر؟ ذلك هو ما يُقِرُّه بودريار مثل سائر الفلاسفة والمفكرين المعاصرين.

يمكن القول مع بودريار بحدوث طفرة في المجتمعات الغربية من اقتصاد العلامات إلى اقتصاد وسائط الاتصال وما تمخَّض عنه من ظهور

عالم السيمولاكر، الذي لم يعد التمييز فيه ممكنا بين الأصل والنسخة -كما بيَّن والتر بنيامين- لا بل استحالة التفريق حتى بين النسخة والنسخة نفسها. سجل المرور إلى عالم السيمولاكر ظهور نظام جديد أدى إلى انهيار الواقع وغياب الأشياء والاستعاضة عنها ليس بنسخها وإنما بنسخ النسخ التي تمتلك من الآن فصاعدا قوة إعادة إنتاج نفسها باستمرار، وتبعا لذلك صار الإيحاء بالواقع أقوى من الواقع ذاته، وهو ما يسميه بودريار الواقع المفرط أو الإفراط في الواقع hyper réel أو اللا واقع أو الواقع الافتراضي réel virtuel. وعوض سؤال ليبنتز : لماذا يوجد شيء بدل لا شيء؟ يصير السؤال : لماذا عدم وجود شيء بدل وجوده. ففي عالم الأطياف وعالم نسخ النسخ copies des copies يتلاشى الواقع تحت أنظارنا من فرط التناسل اللانهائي للصور إلى حدّ يمكن الحديث عن صنمية الصورة fétichisme de l'image بدل الحديث عن صنمية السلعة fétichisme de la marchandise كما هو الحال في التحليل الماركسي للرأسمالية. فالرأسمالية المتطوِّرة شهدت تحوُّلا نوعيا من الاقتصاد المادي للسلع إلى الاقتصاد اللا مادي للصور. تمثِّل هذه المرحلة نهاية عالم المشهد monde du spectacle وبداية عالم السيمولاكر الموسوم بانهيار الحدود بين الواقع والوهم، بين السطح والعمق.

كان للطفرة التكنولوجية أكبر الأثر في هذا الانتقال لا في نمط الإنتاج - من الاقتصاد المادي إلى الاقتصاد اللا مادي- ولا في نمط الاجتماع فحسب وإنما في نمط التعبير الفني أيضا. فهناك اتجاه متزايد في الفن المعاصر إلى إحلال الصور محلَّ الأشياء كما هو الحال في البوب آرت عند آندي وارول، حيث لا فرق بين الأصل والنسخة لا بل حتَّى بين النسخة والنسخة. وتبعا للإنتاج الآلي sérigraphie كل الصور الاستهلاكية جيدة من أجل توظيفها في الفن : صور قنينات كوكاكولا وحساء كامبل وكراسي الإعدام بالكهرباء هي نسخ متكررة آلية، إنها دلائل على عالم السيمولاكر، على عالم الزوال والعبور والاندثار، على عالم الغياب واللا

شيء. لا فرق في الفن المعاصر بين الزائف والحقيقي faux-vrai ولا حدَّ بين طرفي التضاد وإنما ما يوجد لا يمتُّ إلى أي منها بصلة أي ما ليس حقيقيا و لا وهميا وهو السيمولاكر تحديدا : «إن الفن في الواقع هو هذه الحلقة المفقودة وليس تلك الحلقات الموجودة. الفن ليس هو ما ترون، الفن هو الهوَّة الفارغة»(Duchamp). وتجلت تلك الحلقة الفارغة أو المفقودة في الأشياء الجاهزة عند مارسيل دي شان ready made التي هي أشياء بدون مرجع ولا تحيل إلى واقع، هي أشباه أشياء لا الأشياء ذاتها، أطياف موضوع لا الموضوع pseudo-objet، في وضع بين الزائف والحقيقي.

الفن الرقمي

أولا ماذا نعني بالتكنولوجية الرقمية؟ إنها تمثِّل طفرة تكنولوجية وثورة في وسائل الاتصال انتقلت على إثرها من التكنولوجية التماثلية analogique إلى طور انفتحت فيه أبواب عالم جديد هو العالم الافتراضي. لقد تغيرت بفضلها أنظمة المعرفة وأنظمة الاتصال رأسا على عقب فأمكن الاستعاضة عن الكتاب الورقي بالكتاب الرقمي، وعن المكتبة الورقية بالمكتبة الافتراضية، إلى حدٍّ يمكن الحديث عن رقمنة الوجود الخاص والحميم للإنسان بواسطة الفيس بوك واليوتوب. إننا أمام ثورة لا مثيل لها في تاريخ الإنسانية سمحت بانتقال المعلومة بسرعة الضوء، وبإحداث شبكات للاتصال تتحدى وسائل الاتصال الرسمية.

فتحت الثورة الرقمية للإبداع وللفن عالما جديدا موازيا للعالم الواقعي هو العالم الافتراضي الذي بفضله أمكن للفن استعمال أدوات ووسائل جديدة تأتمر بأوامر أنظمة الذكاء الاصطناعي. واستُشْكِلَت على أثر ذلك الذات المبدعة والفرد العبقري الخلاّق، واعتُبِرَت العَملية الإبداعية سيرورة يتقاطع فيها الذاتي بالآلي، والإنساني بالتكنولوجي، والواقعي بالافتراضي، ومُكِّن الفنان - بفضل الثورة الرقمية- من وسائل ووسائط لا مادية، فهو منذ الآن في غير ما حاجة إلى القماش والفرشاة إذا ما كان رساما بل يكفيه أن يحرك وأن يسبح في فضاء الويب وأن يصطنع لنفسه ما يريد من منظومات ومن صفحات تمده بوسائل العمل.

ما الفن الرقمي؟

هو المجموع الحاصل من تفاعل الذكاء الاصطناعي والفضاء الافتراضي و الذات المبدعة. بمعنى آخر ليس الفن والإبداع عملية انفرادية تستملي من الذات المُبْدعة قواعدها ومعاييرها بقدر ما أنها عملية إبداعية تفاعلية بين الفنان والآلة (الحاسوب) والمتفرِّج. وعليه فالإبداع الرقمي يفترض عدم توحُّد و عزلة الفنان، مثلما يملي شرطا أساسيا على الفنان وهو أنه لم يعد باستطاعته أن يستلهم من دواخله لأن ليس ثمة باطن أو ذات عميقة مُلْهِمة الفنان. الفن الرقمي فن لا مادي أو فن خلى من السند المادي، فلا حاجَة لمواد أو لوسائط مادية، ما دام أن كل شيء يُنقل عبر صفحات إلكترونية وإلى رسوم بيانية.

يعتمد الفن الرقمي على التفاعلية فلا يتم إنجاز مهارة أو استعراض تفنُّن أو إتقان فاعلية ما لم تكن مشتركة أو قابلة للتداول بين فاعلَيْن أو ما يفوقهما. ثمة حوار مضمر أو معلن بين طرفين أو أكثر، وثمة تبادل رسائل وتقاسم خبرات متواصل إلى غاية الإنجاز.

و ينهض الفن الرقمي على أساس آخر يتمثُّل في تحويل كل المعطيات إلى كميات ومقادير وحسابات computation تحوَّل إلى معطيات وتُؤَوَّل إلى دلالات وتعبيرات. من خصائص الفن الرقمي إذن البرمجة programmation أو استحداث برامج من شأنها أن تساهم في الإنجاز والتنفيذ، وأن تمدَّ الفنان بتصورات عن إبداعه الفني. للفن الرقمي لغة ومعجم غير لغة ومعجم الفن التقليدي.

عُدَّة الفن الرقمي وسائط جديدة و على رأسها الوُصلة interface. ما مِنْ شيء في الشبكة لا يوجد له وسيط أو وُصْل. كل ما يُرَقْمَنُ يُوصَلُ أو تَكون له وُصْلات، أما والأمر يتعلّق بالفن الرقمي فأمام الفنان الرقمي ما لا حصر له من الوُصْلات التي تتحوَّل على يد الفنان من وُصْلات بيانية interfaces graphiques إلى وُصْلات تشكيلية.

إذا خصصنا الحديث في الصورة الرقمية، أو الصورة التي تمت معالجتها بكيفية رقمية، تمنح إمكانيات لا نهائية أمام الفنان فيخرجها على

النحو الذي يريد ويحمِّلها التعبيرات التي يريدها أن تحمل. فهو يقطعها كما شاء ويعالج أجزاءها ويلملم شعثها بما يجعلها متعدِّدة الدلالة وقابلة للتشكيل على أنحاء مختلفة.

تلعب الصورة في الفن الرقمي أدوارا مختلفة محرِّكة ومتحرِّكة، ولكنها في كل الأحوال غير ثابتة فلا تترك الناظر أو المشاهد محايدا بل تورِّطه وتُشْرِكه فيما يقدم الفنان من مهارات ومن استعراضات. ويكفي النظر إلى تنَصيبات فن الفيديو لمعرفة أي توريط تورِّط المشاهد أو المتفرِّج وتحوِّله إلى فاعل أو على الأقل إلى مساهم ومشارك. الصورة هي بمثابة الوُصْل الذي بين الفاعل والفعل والمشاهد من جهة وبين الفنان والجمهور من جهة ثانية. إنها الصورة بالفعل image en acte أي الصورة التي تحفز على الفعل وعلى الإنجاز. وبمقتضى ذلك يكون العمل الفني في سيرورة تفاعلية لا تنتهي.

الصورة في الفن الرقمي رهان يستدعي أن لا تُتْرَك في أيدي المُبَرْمِجين، لأنها أكثر من فعل البرْمَجة، و من ثم فهي تستدعي التفكير والتساؤل. فمثلما فكَّر والتر بنيامين في إشكاليات وتحدِّيات الصورة في عصر إعادة إنتاجها الآلي أثناء القرن العشرين وجب التفكير فيها مجدَّدا ولكن من منطلق وضعها الرقمي.

أولا تنطوي الصورة الرقمية على إمكانات تفوق الصورة في طور إنتاجها الآلي في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، فهي اليوم بدون مرجع أو لنقل إنها لا تحيل إلى مرجع في الواقع، كما أنها تمنح إمكان تركيبها إلى ما لا نهاية.

ثانيا إنها تزج بنا في عالم افتراضي وتدخلنها في رحاب فضاءات افتراضية لم يسبق للعين أن خبرتها، وتخوّل للمشاهد مثلما للفنان أن يستكشف عوالم أخرى، ويكون للصورة دور فعَّال يؤهِّلها لخلق تلك العوالم.

ثالثا الرقمنة والحوْسبة التي تقوم عليهما يجعلها قابلة للمعالجة المعلوماتية بكيفية دقيقة غير مسبوقة.

رابعا يحصل من ذلك أننا بفضل الصورة في العصر الرقمي نجد أنفسنا أمام واقع فائق hyper réalité أو إذا شئنا القول أمام واقع مُضاف إليه و مزيد عليه réalité augmentée.

خامسا للصورة الرقمية انعكاسات على مقولتي الزمان والمكان، تحوِّل الزمان إلى حضور كلي ومباشر بلا ماض ولا حاضر. وتحوِّل المكان إلى لا مكان ما دمنا في فضاء افتراضي لا وجود فيه للحدود، مما يستدعي إعادة بنائه.

إن رقمنة الفن، أو ولوج الفن إلى العالَم الرقمي يُعتبر طفرة تكنولوجية نوعية ما نزال نعيش إرهاصاتها الأولى نعرف مقدماتها ونجهل مآلاتها، وهو ما يدل على أن التكونولوجية ليست أداة وإنما رؤية للعالَم.

الفن والابتكار

تتكوَّن دراستي من شقَّين : شق فلسفي وشق فني، الأول يتناول إبداع وخلق القيم والثاني يتناول الابتكار في نطاق الممارسة الفنية وخاصة في الرسم. وفي الشقين معا أطرح مشكلة الابتكار والإبداع محاولا الإجابة عن السؤال : كيف يُعتبر الفن مرتعا لإنتاج القيم الجديدة، وكيف تمكِن الممارسة الفنية من ابتداع الأشكال وابتكار الأساليب والرؤى والمنظورات، كل هذا في سبيل كسر طوق التقليد واجتراح آفاق جديدة وسبر أغوار العالم المعاصر وفك ألغازه ورموزه، وهو ما يسمح بالانخراط الفعال والخلاَّق في الواقع دون عقدة الدونية ودون الشعور بالذنب.

أزمة الفن المعاصر

أبتدئ بالتساؤل عن أزمة الفن المعاصر من أجل بيان شيء أساسي وهو أن مظاهر وأشكال الابتكار لم تعرف طريقها للوجود لولا هذه الأزمة ذاتها التي لا ينبغي أن تُفهم على أنها دليل عقم بقدر ما هي مرتع لثورة هائلة في الأشكال. مِنْ رَحِم هذه الأزمة خرجت مختلف التعبيرات الفنية المعاصرة فهي إذن بالأَوْلَى عَامل تجديد وجِّدة وابتكار لا حدود له.

من الصعب تعريف ماذا يُقصد بالفن المعاصر : فكلمة معاصر contemporain تحيل إلى ما هو حاضر وراهن، وقد تتعيَّن في الممارسات الفنية منذ سنوات الثمانينات والتسعينات وكأنها حلّتَ محل تسميات الفن الطليعي والفن الحي التي سادت المعجم الفني في مطلع القرن

العشرين. فكلمة معاصر تُطلق على الاتجاهات الفنية التي تحتضن كل أشكال الابتكار والابتداع التي تروم ارتياد اللا متوقَّع واكتشاف ما يصدم ويستفزُّ. ولكن ينبغي الحذر من الاستعمال المبالغ فيه لكلمة معاصر، إلى حدِّ أنها صارت لا تعني شيئا، بل وقد تنقلب على دلالتها وتتحوَّل إلى دلالة ما هو مؤسسي وإلى ما يُكرَّس إعلاميا.

ولا شك أن السمة الأساسية للفن المعاصر هي التأزُّم أو الأزمة، والأزمة كما تُفْهم هنا هي عنصر فعَّال ومحرِّك للإبداع والابتكار، لا على منوال الدعوى الرومانسية لكلمة إبداع عن طريق سبر أغوار النفس واستبطان الداخل بل على غرار انفجار لشظايا الجسد.

صفة أو نعت الأزمة أو التأزُّم قد يدلُّ أيضا على انفلات الأثر الفني المعاصر من المعايير والتصنيفات لأنه ينتهك المعتاد وينقض المألوف ويستعصي على التفسير. فالمبولة الموقَّعة من طرف مارسيل ديشان Marcel Duchamp وصورة مارلين مونرو والمنسوخة بكيفية آلية لأندي وارول Andy Warhol كلها أعمال تصدم ذوق المتلقِّي ممَّا يتطلب إعادة النظر في أحكامنا.

أزمة الفن المعاصر أولا هي أزمة تحقيب وأزمة معيار وتصنيف وأزمة ذوق نظرا لانهيار أهم أسس ودعائم الفن ما قبل المعاصر ألا وهو التمثُّل la représentation.

انهيار التمثُّل ونهاية الميتافزيقا

إن الغرض من التطرُّق إلى انهيار التمثُّل، ليس في الفن وحده بل وفي الفلسفة أيضا هو بيان أنه المقدِّمة الضرورية لابتداع أشكال فنية جديدة ولابتكار تعبيرات غير مسبوقة بل وفي كثير من الأحيان شاذة وغريبة وصادمة إلى حد أنه يمكن الحديث في الأزمنة المعاصرة عن جماليات الصدمة esthétique du choc. فما هي التبعات الفنية والآثار الجمالية المترتبة عن انهيار التمثُّل في الفن وتفكُّك الميتافزيقا في الفلسفة ؟

يتزامن انهيار نظام التَّمثل مع مغيب الحداثة crépuscule de la modernité التي يعتبر نيتشه هو من دقَّ آخر مسمار في نعشها وبموازاة ذلك بداية انهيار أسطورة المنظور في الرسم. يمكن القول بوجود تعاضد الثورة الفلسفية والثورة الجمالية. لقد ألقى نيتشه بالفلسفة في أحضان الجماليات والفن لإثبات قوة ودفق الحياة، لإثبات التعدُّد والمغايرة والاختلاف. وتحقق في الفن كثير مما ألهمته الفلسفة مثل زحزحة المركز وانفلات المعنى وانهيار أساطير الحداثة و أفول الحكايات الكبرى méta-récits وأُشْرِعَ الباب أمام عالم التعدد والأشباه. فالعالم المعاصر يشي ببعض علامات الفن المعاصر من حيث أنه على حدِّ تعبير جيمس جويس فوضى عارمة، وعوض استعمال كلمة كوسموس cosmos أو حتى كاووس chaos يجدر استعمال كاوسموس chaos mos. فالمهمة المسندة للفن ليست كيف نفكِّر في العالم الشبيه بالفوضى بل كيف نصوِّره بدون تزيين أو مساحيق؟ تلك هي خاصية الفن المجسَّدة في الفعل الإبداعي أو في ما أميل إلى تسميته بالابتكارinnovation عوض الإبداع نظرا لحمولته اللاهوتية. الابتكار في الفن سعي لا يتوانى نحو الجدَّة و التفرُّد، إنه ارتياد لآفاق جديدة ولأراضي بكر ولتخوم غير مستكشفة، وهو يشبه ما يسميه دولوز بحركة ترحال وتغريب déterritorialisation. الفن هو ما لا ينفك يرحل خارج الحدود المرسومة والرسمية سعيا إلى الغرابة. وفي نفس السياق يعتبر أدورنو أن الفن الجديد أو الجدة في الفن - بالمعنى الأصيل للكلمة لا بمعنى ما يقع تحت تأثير الموضة وما يستجيب لمقتضيات الراهن- هي ما يخلق الشعور بالارتعاش وبالانتفاض frisson du nouveau اتجاه المُبتَكر.

وترجع أزمة الفن الحديث إلى انهيار التمثُّل وتفسّخ وتلاشي الموضوع، فلم يعد هناك ما يمكن تمثّله أو تصويره. ويتزامن انهيار التَّمثُّل في الفن مع تواري فكرة الحضور في الفلسفة المعاصرة. لقد استنفذ الفن وخاصة الرسم تصوير الأشياء والأشخاص والمناظر لكي يُعنى فقط

بفعل الرسم نفسه. يمكن الحديث إذن عن انتقال أو طفرة في الممارسة الفنية، من رسم الموضوع إلى موضوع الرسم نفسه de la peinture à l'acte de peindre. وقد مهّد لهذه الطفرة الانهيار التدريجي للمنظور la perspective وإلى ظهور تعدُّد زوايا النظر- والإشارة هنا إلى الاتجاه التكعيبي في الرسم- إلى حدٍ انفجار الحقل البصري برمته. فهذا دليل على الابتكار الفني الذي يحطِّم أطر الرؤية البصرية المكرَّسة من قبل الثقافة الرسمية. وما بدأه الاتجاه التكعيبي أتمَّه التجريد في الرسم : فمن الآنِ فصاعدا لا مرجعية للفن سوى ذاته، وهو لا يعني شيئا سوى ما يدلُّ هو عليه. بمعنى آخر لا يحاكي العالم بقدر ما يحاكي ذاته وهذا ما يسمَّى انهيار المحاكاة والاتجاه نحو التجريد، الذي يعبِّر عن رغبة مستحيلة في القبض على المُطلق. الفن الحديث منخرط برمته في معاداة الواقع ومندرج في محاولة مجاوزة الواقع المبتذل إلى واقع أكثر واقعية من الواقع ومن هنا كلمة hyper réel. ويمكن التدليل على ذلك بالبحث عن واقع فوق الواقع مثلما هو الحال في السوريالية أو الاتجاه ما فوق الواقعي sur réel الذي يبحث عن تركيب واقع آخر بواسطة آليات الحلم.

ومن علامات التمرُّد على التمثل السعي الحثيث في الرسم المعاصر- والإشارة هنا إلى مارسيل دي شان- لاستبدال الرؤية بالذهن، وهو ما يُعبَّر عنه بالانتقال من الفن البصري إلى الفن الذهني de l'art rétinien à l'art cérébral. فالأمر هنا يتعدَّى مجرّد تحطيم المنظور بل تحطيم العادات البصرية من خلال استجلاب واستعادة الأشياء الجاهزة من نفايات المجتمع الاستهلاكي وتتويجها بوصفها أعمال فنية. وقد يسَّر تحطيم المنظور ومن بعده النظر أو الرؤية إلى الشك في الفنان المبدع واعتباره مجرَّد منتج لا يستثنى من عملية الإنتاج نفسها. بدأ الاشتغال في الرسم المعاصر على المساحة أو السطح surface وعلى السند support إمعانا في تقويض التمثُّل. أكثر من ذلك يلجأ الفن المعاصر إلى عدم الاكتفاء بإعادة إنتاج الواقع في اللوحة والذهاب أبعد من ذلك إلى إقحام

الواقع كما هو في اللوحة عبر تقنيات الإلصاق collage : مثل إلصاق الجرائد والإعلانات بالسند أي اللوحة. وفي طور متقدِّم تمَّ الاستغناء عن الإطار ذاته (أي عن اللوحة) وتقديم الأشياء كما هي بدون إطار وهي المرحلة الأكثر راديكالية عند مارسيل دي شان : تُأخذ الأشياء جاهزة وتُبْتَر من سياق الإنتاج الصناعي ويُعاد عرضها كأعمال فنية، فليس المهم هو الموضوع أو الشيء المعروض l'objet exposé وإنما طريقة عرضه هي الأهم le fait de l'exposer، ومن كيفية عرضه إلى فكرة هذا العرض l'idée de cet acte. ويمكن التذكير هنا بالمبولة وبعجلة الدراجة. يوشي هذا بتحوُّل في مفهوم الفن ذاته حيث تنمحي الحدود بين الفن وما ليس فنا، فتُعزى للفن المعاصر القيمة الاستعراضية على حساب القيمة الجمالية، بمعنى أن الابتكار في الفن المعاصر هو حصيلة إنتاج وإعادة إنتاج production et reproduction أكثر من كونه إبداعا من الأعماق، والعمق ليس شيئا آخر سوى مفعولا للسطح effet de surface. وقد زاد هذا المنحى وضوحا في الأعمال الأكثر معاصرة بحيث ينتقل الفن إلى الواقع عكس انتقال الواقع إلى الفن كما كان سائدا من قبل : ومن هنا تحوَّل الفن إلى منشآت installations مجسَّدة في الواقع وإلى صور محوَّرة ومنتجة بكيفية آلية لا تمكِّن من تمييز الأصل فيها من النسخة.

إعادة الإنتاج وضياع هالة التقديس في الفن المعاصر

ما مهَّد للابتكار في الفن المعاصر –حسب والتر بنيامين –هو أفول الهالة perte de l'Aura وزوال غلالة التقديس عن العمل الفني. من أهم مقاربات الفن المعاصر إذن تلك التي يقدمها والتر بنيامين حيث يمكن تخصيصه بسمة لم تكن من قبل و هي ضياع هالة القداسة إثر ظهور تقنيات الإنتاج وإعادة الإنتاج الآلي للعمل الفني، وهو ما من شأنه إعادة النظر في مسلمات مثل أصالة الأثر الفني وتفرُّده، ما دعا إلى استئناف النظر في مقولات متكررة كالإبداع والإلهام، والاستعاضة عنها بمقولات جديدة كالإنتاج الآلي والكتابة الآلية والنسخ المتكرّر وذلك نتيجة ظهور تقنيات

التصوير الفوتوغرافي والصناعة السينمائية التي كان لها أبلغ الأثر في ذيوع الأعمال الفنية إلى حد أنها أصبحت في متناول الجمهور العريض وهو ما أحدث ثورة في التلقي : فمن فن النخبة إلى الفن الجماهيري، ومن القيمة الجمالية إلى القيمة الاستعراضية، بمعنى آخر خطى الفن خطوة جبَّارة نحو محو التمييز في تذوق الأعمال الفنية. ليس هذا فحسب بل حتى الإنتاج لم يعد حكرا على ثلة من «الموهوبين» بسبب انصهار فعل الإبداع في فعل الإنتاج، وانمحاء الحدود بين الفن و اللافن l'art et la non art، ألم يشر مارسيل دي شان إلى أن كل شيء فن و لاشيء فن. ففي التقنيات المعاصرة للإنتاج الآلي تحوَّلت أجواء الخشوع recueillement التي يتطلَّبها تذوق العمل الفني فيما سبق إلى رغبة لا محدودة في الفرجة spectacle وإلى انسياق تام لحشود المتفرجين إلى الترفيه divertissement. فالسينما مثلا باعتبارها شكلا جديدا من الابتكار في الفن لا تسمح لمخرج الفيلم أن يكتسي صفة المبدع المُلهَم مثل الروائي عل سبيل المثال لا الحصر. فمخرج الفيلم ليس سوى عنصر من فريق، وحتى العمل تتدخل فيه عوامل آلية وإنتاجية مثل المونتاج الذي يلتقط من بين مئات اللقطات ما يوائم المشهد العام، زد على ذلك أن سيرورة الإنتاج لا تتم دفعة واحدة ويضربة عبقرية، فهي تابعة إلى آليات التصوير وإلى حركة الكاميرا لأنها أداة الإبداع الجديدة، فالحركة والزمن هما المعوَّل عليهما وهما الكفيلتان بنزع القداسة عن أشكال الفنون الجماهيرية. لقد انتهى المفهوم الرومانسي للإبداع الداخلي من الأعماق و البواطن عقب اقتحام تقنيات الإنتاج الحديثة لعالم الفن ممثَّلا في الفنون البصرية كالتصوير الفوتوغرافي والسينما أو صناعة الفيلم، ويفضلها تلك التقنيات التحم الفن بالجماهير، ونزل من سماء المثل إلى الواقع اليومي.

مظاهر الابتكار في الفن وإبداع القيم

ما يهمني من هذا العرض هو إبراز أن الفن منبع للابتكار الذي به تُبنى رؤية العالم، ومن دون هذا التجديد والابتكار لا حياة للثقافة ولا

ابتكار للقيم الجديدة. ولعل من ثورة الأشكال في الفن المعاصر نتعلّم كيف ساهمت الفنون في قَلْب القيم القديمة وابتداع قيم جديدة. الفن دوما سبّاق إلى اكتشاف آفاق جديدة تخلّص من وطأة التقليد والإتّباع، كل الاتجاهات الفنية منذ بداية القرن الماضي وحتى أيامنا ما فتئت تجدِّد ليس التقنيات فحسب بل الأشكال والمواد والمضامين : كل الاتجاهات الفنية متجاوزة لبعضها. ويحق لنا إذا رمنا تعلّم قيم الابتكار تأمُّل ما أنجزته اتجاهات الرسم المعاصر من طفرات : من تلاشي الموضوع وتقويض التمثُّل وما صاحب ذلك من اكتشاف أن النور حضور يفوق مشكلة الموضوع(الانطباعية) وأن المنظور يحجب ما هو أغنى ألا وهو تعدد زوايا النظر(سيزان وماتيس وفان كوخ) وأن ما فوق الواقع أقوى من الواقع (دالي).

يمكن في هذا الإطار استلهام مشروع نيتشه من أجل صياغة جماليات معمَّمة esthétique généralisée وذلك لمواجهة مرض الحداثة العضال والمتمثِّل في العدمية nihilisme وفي الميتافزيقا. إن إبداع قيم جديدة مرهون بحفزها للحياة والإرادة، وبالحيلولة دون كل ما يضعفها ويفتُّ من عضدها، وثم التصدِّي للقيم الارتكاسية ولمختلف رموزها مثل المسيح وبوذا وسقراط الذين أوهنوا الإرادة واستصغروا الحياة، ومن بعدهم مُثُل الحداثة وأوهامها كالتاريخ والتقدم وديمقراطية الرعاع المبشِّرة بأسوأ ما يمكن انتظاره وهو المساواة السياسية. مهمة الفلسفة هو أن تتحوَّل إلى جماليات شاملة وإلى فن معمَّم لدرء النزعة العدمية التي تضحي بالحياة من أجل ما وراء الحياة، وتضحي بهذا العالم في سبيل ما وراء العالم. إذن الجماليات والفن يسعيان إلى إحلال قيم جديدة سمتها أنها قيم عليا valeurs supérieures فلنفحص ماذا تعني عليا؟

هي القيم الممجِّدة للحياة، أي القيم الفعَّالة والخلاَّقة في مقابل القيم المنحطَّة valeurs décadentes التي تريد العدم أو الإرادة التي أصابها الوهن وهي بالذات الحضارة الحديثة.

ترتدي النزعة العدمية أشكالا عدة : فقد تعني نسيان الكينونة كما هو الحال عند هيدجر، هذا النسيان الذي بلغ ذروته في هيمنة التقنية على العالم الحديث أو قد تعني كارثة المعنى حسب تعبير أدورنو، أو انهيار القيم الخلاَّقة وسيادة قيم الانحطاط والارتداد حسب نيتشه، وقد تحيل إلى الشعور بلا واقعية الواقع وهو ما يصطلح عليه أدورنو بالعالم الزائف الذي يعيشه الإنسان المعاصر وهو أيضا الشعور بالضياع والتيه الذي يتكلم عنه هيدجر.

العدمية هي داء الحداثة العضال، فهي لا تعني حسب دولوز اللا شيء بل هي إرادة العدم أو لنقل قيمة العدم أو العدم كقيمة تنفي الحياة وتبخسها من حيث لا تدري أنها تحطُّ منها، وتخال أنها تُعلي منها لمَّا تضحي بها في سبيل عالم أعلى. فهناك فرق هائل بين القيم العليا التي تسمو فوق الحياة - وهي القيم العدمية - والقيم التي تسمو بالحياة والمضادة للعدمية. يقول دولوز : ليست الإرادة هي التي تنفي ذاتها في القيم العليا، و لكن القيم العليا هي التي ترتبط بإرادة نفي و إعدام الحياة.»[8] وبالتالي انتصار القوى المرتدَّة على ذاتها و تآكلها من الداخل. لا مخرج من إرادة العدم ولا سبيل للتخلُّص من القيم التراجع و التقهقر سوى بخلق قوى جديدة وهو ما يسميه بتحويل القيم transmutation des valeurs أي ابتداع قيم عليا أي القيم التي لا تُبخس الحياة بل تؤكِّدها وتُعلي منها. فالإثبات ثم الإثبات ولا شيء غير الإثبات ذلك هو الشعار. ليست العدمية مُدانة برمَّتها بل شكلان منها وهما العدمية السلبية والعدمية الإرتكاسية، أما العدمية الفعَّالة والخلاَّقة فمطلوبة لأنها تمثِّل منتهى ما يمكن بلوغه أي تدمير ذاتها من الداخل، ومن ثم قلب القيم رأسا على عقب، ونقد قيم الغلِّ والوعي الزائف والزهد في الحياة نقدا راديكاليا باعتبارها تنطوي

8- G.Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Puf, 1988, p 169.

كلها على روح الانتقام وإبدالها بقيم الرقص واللعب والضحك. القضاء على أخلاق الغل عبر استشراف قيم المرح والبراءة.

من أجل جماليات معمَّمة

كل القيم تؤول في نهاية المطاق إلى قيم جمالية، فالزوج حقيقة وخطأ يُفسَّر بالزوج حسن وقبيح، وهذا يُفسَّر بقوي وضعيف.وإن ما ينضح صحة وعافية و ينافي السقم والاعتلال هو الفن الذي يحفز الحياة ويشحذ قوة الإرادة المبجِّلة لقوى الحياة أي تلك القوى الخلاَّقة لا القوى الخائرة والارتكاسية. طالما ألحقت قيمة الجمال بالخير وأتْبعت الجماليات بالأخلاق منذ أفلاطون أما مع نيتشه فانقادت الأخلاق لأولَ مرة إلى الجمال.

القيم الجمالية وحدها باستطاعتها مجاوزة العدمية، لأنها هي القيم المؤكِّدة للحياة. يرد نيتشه المشكلات الميتافزيقية إلى مشكلات أخلاقية، ويرد بنفس الطريقة المشكلات الأخلاقية في نهاية المطاف إلى مشكلات جمالية. فالحاجة ملحَّة لإعادة كل تأويل إلى المنظور الجمالي وبالتالي تعميم الجماليات على حساب الميتافزيقا والأخلاق. الفن إثبات لقوة الحياة وحفز لإرادة القوة و إبداع لقيم جديدة ونفي للقيم التي تنفي الإرادة : «لا يمكن للفن أن يكون سوى إثباتا للعالم»[9]. يتحدث نيتشه عن وزن الأشياء بميزان جمالي لا بميزان أخلاقي والنظر للأشياء من حيث جمالها لا من حيث فضيلتها. لماذا تفضيل نيتشه للجماليات على الأخلاق حتى تلك الموسومة بالسموّ وبالارتقاء بالحياة ؟ لأننا نعتقد أن باستطاعتنا الإفلات من النزعة العدمية التي أسدلت أستارها على العالم الحديث لمجرد أننا نتبنَّى أخلاق بلا خلفية دينية، والحال أننا نجد أنفسنا في سياق النزعة العدمية. فلا مخرج من النزعة العدمية بواسطة قلب أخلاقي للأخلاق بل قلب جمالي للأخلاق. وهنا ينبغي إبداء ملاحظة وهي أن الفن كإبداع للقيم لا يُقصد به الفن بالمعنى الضيق أي فن الأعمال الفنية وإنما الفن

9- Nietzsche : *Fragments posthumes* p 397.

بالمعنى الموسَّع أي الفن من حيث هو حافز ليس للحياة وليس لإرادة الحياة بل لإرادة قوة الحياة أو للحياة كإرادة قوة. وإذا كان شوبنهاور هو من اكتشف التشاؤم الفلسفي فإن نيتشه يذهب إلى ما هو أبعد من التشاؤم السلبي أو من التشاؤم كإرادة للعدم volonté du néant إنه يذهب إلى التشاؤم الإيجابي أو التشاؤم النابع من قوة الإرادة لا التشاؤم الناجم عن وهن وخور الإرادة. إنه تشاؤم القوة pessimisme de la force لا تشاؤم الضعف، عدمية الخلق لا عدمية النفي. يعود الفضل إلى شوبنهاور في كونه ذهب بإرادة العدم إلى حدِّها الأقصى ومن ثم وجوب أن تنفي ذاتها بنفسها وهو ما ينتهي بها إلى الرغبة في العدم من أجل وضع حدّ للشقاء والألم. إنه الشلل العام للإرادة التي تنفي ذاتها و من ثم تنقاد إلى الهدم الذاتي auto destruction إنها الإرادة التي تقول لا للحياة. بينما الإرادة عند نيتشه هي الإبداع والمرح، الإرادة إثبات مرح الحياة.

وما عسى أن يكون تشاؤم القوة هذا؟ إنه التشاؤم الذي يطفح بالحياة ويفيض بالصحة و ينضح بالعافية، لا التشاؤم الذي كرَّسته المسيحية ولا ذلك الذي أنبأ عنه سقراط و النابع من مرض واعتلال الإرادة. إنه التشاؤم الذي يقبل رعب الحياة وقسوتها ولا يتبرَّم من فظاظتها، باختصار إنه التشاؤم المأساوي، وكما يقول نيتشه «المأساة وحدها يمكنها أن تنقذنا من البوذية» المأساة أو الفن المأساوي بما هو إرادة الحياة والبوذية بما هي رغبة في العدم.

تأملات في الرسم الصباغي أو التلوين

تتعلق المسألة هنا بالسؤال عن مَقَام الصورة الفنية، أو إذا شئنا القول بمساءلة منزلة الصورة في ميدان التصوير الصباغي، وما استُحدثَ فيها من تجديد طالَ المواضعات البصرية في الرؤية الغربية بكيفية جذرية. ويمكن القول منذ البداية إن الصورة في الفن تحظى بتجديد مستمر، وإبداع متواصل خلافا لنظيرتها التكنولوجية، والتي سَتُتَاحُ لنا فرصة تحليلها في الإشهار وفي عالَم الاتصال عموما أثناء القسم الثاني من الكتاب، والتي يمكن وَصفُها بأنها إنتاج للإكليشيهات، وتكريس للتنميط.

ما مبرر الانتقال من الفن إلى الرسم، أليس الرسم فنا؟

إن استعمال كلمة (فن) يكتسي دلالة أوسع لأنه، وفي هذا السياق المخصوص، أعني به كل ما هو إبداع بصري سواء تعلَّق الأمر بالمرسوم أو بالمنحوت أو بالمعروض على العين والنظر. وهو بذلك يشمل آخر ما استجد في ميدان التشكيل. في التشكيل أو في الفن التشكيلي تنمحي الحدود بين الفنون البصرية وتَتَعَدَّدُ أدوات التعبير فلا تعود الفرشاة والألوان سوى إحداها، وبناء عليه يمكن التشكيل بالصورة مثلما هو الأمر في السينما والفيديو، أو بالحركة الجسدية كما في المسرح وفنون العرض. لفن الرسم تاريخ و مدارس واتجاهات، ورغم انفجار مفهوم الرسم وتذريه إلى أشكال وممارسات فنية لا حدود لها فإنه لا زال من المتعذر تجاوزه. يجد إفراد مكان للرسم مبرِّرَهُ في كونه يمثِّل جِمَاع التصوير الغربي إلى اليوم. ويجد الكلام عن رسامين صاروا جزءا من تاريخ الفن التصويري مبرِّره

في أنهم صاغوا وشكَّلوا الرؤية الغربية التي لا زلنا شاهدين عليها حتى اليوم.

ربما يتساءل القارئ لماذا دو لاكروا و ماتيس؟

أسوق الأسباب و الدواعي الجمالية التالية :

- **أولا** : لأنهم مجدِّدون إما في التلوين مثل أوجين دو لاكروا، أو في تمثُّل الفضاء كما هو الشأن بالنسبة إلى هنري ماتيس. يحظى المسوِّغ الجمالي بالمكانة الأولى في تفسير لماذا وقع الاختيار على هذين الرسَّامين.

- **ثانيا** : يعود اختيارهما لأنهما يشتركان في كونهما اتخذا من المغرب أفقا بصريا وجماليا. ماذا مثَّل المغرب بالنسبة إليهما؟ الشرق القريب، بمعنى آخر شكَّل المغرب أرضا و لونا وفضاء للإلهام والإبداع من جهة، ومناسبة لسبر أغوار الغرابة ولكن من دون رؤية استعلائية أو إمبريالية، رغم أنهما عاصرا وعايشا المرحلة الاستعمارية. ويدل استسلامهما للنظرة الغربية التبسيطية لسحر الشرق وغرابته اتخذا من أرض المغرب مجالا لتأسيس لغة بصرية وتشكيلية جديدة.

هذا ما تجلَّى في أعمالهما الفنية المستوحاة من المغرب والتي تدلِّل كُلُّهَا أو جُلُّهَا على تطوُّر لغتهما البصرية. طوَّع دولاكروا الألوان إلى أن ارتقى باللون إلى مستوى حيازة قوة تعبيرية خاصة به باستقلال تام عن المشاهد الملوَّنة. أما ماتيس الذي زار المغرب بعد قرن من دولاكروا جاء وتحدوه نفس الرغبة في العثور على موطن إلهام جمالي، لكن هذه المرة بعد أن تطوَّر الفن -والرسم تحديدا- إلى أن وضع نفسه موضع سؤال. إنها المرحلة التي بدأ فيها انهيار التمثُّل وتفكُّك المنظور أو كاد. ومن ثم استأنف ماتيس أثناء إقامته القصيرة في المغرب ما ابتدأه في فرنسا من بحث في اللون الأحادي monochromatisme وفي ثنائية البُعد المكاني وفي استلهام الوجوه المغربية والأشكال الزخرفية.

دولاكروا أو فيض الألوان

أَلَقُ الألوان

يعتبر دولاكروا بحق رسام تلوين coloriste لأنه من دون الرسامين الآخرين مَن اهتم بألق اللون و سطوع النور. ولاشك أنه تأثر في ذلك برسَّامَيْن كبيرَيْن هما تورنر و كنستابيل (Turner et Constable) وهذا ما بدا على لوحته الشهيرة (مجزرة سيو) (le massacre de scio) و التي رسمها سنة 1824 وتضم كل الألوان المتألِّقة الساطعة من أزرق الكوبالت والأخضر الزمردي و الأحمر الأرجواني والأصفر، باختصار إنه سلم غني من الألوان الساطعة التي تعلمها من زياراته للمعارض، فقد أحاط علما بتلوين الرسامين الكبار أمثال تيتيان(Titien) وفيلاسكيز(Vélasquez) وخاصة بتلوين كونستايبل الإنجليزي الذي تميَّز بلمعان ألوانه بفضل اللمسات المتجاورة التي يصطنعها في الرسم، بل أكثر من ذلك أعاد تلوين لوحته السابقة الذكر بعدما اكتشف كونستايبل مضفيا عليها ألوان ساطعة وهو القائل في حقه «بعد رؤيتي لكونستايبل حقا إنه ذا فضل علي»[10]. تعود خضرة البراري في لوحات كونستايبل إلى كونها مرسومة بألوان خضراء لانهائية تسعفه في ذلك لمساته المتعددة، وهي التقنية التي اقتبسها دولاكروا والمسماة hachure والتي سمحت له بالتدرُّج في التلوين وباستعمال الألوان التكميلية les complémentaires. لقد

10- Paul Signac : *Apport de Delacroix*, Edition Hermann, 1978 Paris.

أبدع دولاكروا في مجال الألوان ما يسميه بول سينياك- المشار إليه آنفا- طريقتان : أولهما تشابه الأضداد analogie des contraires وثانيهما انسجام المتماثلات accord des semblables. فهو لا يفتأ يقرب الألوان المتباعدة الشيء الذي يمكّنه من ابتكار ألوان جديدة. أما فيما يخص الألوان المتماثلة فهو يعمل فيها تدرُّجا حتى يحصل على كافة أطيافها. أسعفه علم الألوان هذا على إضفاء انسجام على كافة أجزاء اللوحة و على تزيين مساحتها. يمكن وصف عند فن الرسم عند دولاكروا ببلاغة الألوان التي تسعفه على التعبير كما يشاء بسهولة ويسر مهما كان الموضوع، أكان دراما أو تراجيديا أو معركة أو كان حياة داخلية هادئة. لا نكاد لا نعثر في لوحاته على الألوان الداكنة أو الباهتة أو الشاحبة وعوضها لا نعثر سوى على الألوان المتألقة والساطعة التي تنضح حيوية إلى حد تكاد تكون ألوانا لا مادية، لأنا آنئذ تصير مطية لإشاعة النور. يقول بول سينياك : لقد حاول دولاكروا جاهدا أثناء نصف قرن الحصول على مزيد من الألق والنور، هاديا الرسامين من بعده للطريق الذي ينبغي اتباعه»[11]. خلف للرسامين الانطباعيين فرشاة غنية من الألوان الساطعة جعلتهم يكتشفون النور فيما وراء اللون وذلك بفضل قوانين المزيج البصري والألوان التكميلية. فمن اللون الساطع مع دولاكروا إلى النور الملوَّن مع الانطباعيين.

هاجر دولاكروا إلى انجلترا لتعلم تقنيات التلوين على يد الرسامين الإنجليز الذين برعوا في ذلك ولا مِراء أن كان سفره إلى المغرب حاسما في اكتسابه جرأة في التلوين متخلِصا في ذلك من التقاليد الأكاديمية، واستطاع أن يضيف بين لونَيْن لمسة جديدة وأن يركب ألوانا متقابلة ويقيم بينها توافقات. اغتنى قاموسه في الألوان إلى أقصى حد بفضل انطباعاته في أرض المغرب : «ابتكر سلسلة لا نهائية من الألوان ومن الإيقاعات كانت مجهولة إلى ذلك العهد».[12] فدولاكوا يحصل على ألق الألوان

11- Ibid page 83.
12- Ibid page 76.

بمعارضة بعضها ببعض. ألهمته ألوان المغرب وأنواره، زرابيه وخزفه قوة وحدة انعكست على طريقته في التلوين.

ما يهمني من الرسام الشهير أوجين دولاكروا هو رحلته إلى المغرب والجزائر والتي اصطبغ فنُّه فيها بصبغة الاستشراق وتميَّز عن انتمائه الرومانسي المشهور به. فالسمة التي غلبت على فنه من خلال لقاءه بالشرق المتخيَّل هي تطوُّر ليس تقنيته في الفن بل مفهومه للفن، ومن ثم اكتساء النور واللون أهمية قصوى في عمله الفني في تلك الأثناء. اكتشف دولاكروا سطوع اللون ووهج النور في كل الأشياء من حوله. ولكن قبل تفصيل القول في إشكالية النور واللون يجمل بنا أن نوضح ماذا يعني الاستشراق في الرسم وفيم يختلف دولاكروا عن النظرة السطحية للشرق الأسطوري والغرائبي.

الشرق: نحو نظرة مغايرة

سيقلب سفر دولاكروا إلى المغرب مفهوم الاستشراق في الرسم رأسا على عقب، وسيظهر الرسام أمام مرآة ذاته. كان يمثِّل الاستشراق في القرن التاسع عشر موضة وذريعة لتغذية المتخيَّل عن الشرق، أي الشرق الذي تحوم حوله أوهام وأساطير هي مزيج من اللذة والعنف. ساهم في إذكاء هذه النظرة الغرائبية عن الشرق الأحداث التاريخية وبكيفية أعمق حاجة الغرب «المتحضِّر» (وضعتها بين قوسين قصدا) إلى آخر «متوحِّش» أو على الأقل «غير متمدِّن» من أجل إسقاط ما ينقصه عليه، وهو ما يدل على أن الاستشراق لا يعكس دوما عقدة تفوُّق الغرب وإنما قد يدل على إشباع حاجة قوية ولا واعية إلى الغرابة. ومن الأحداث التي ساهمت في خلق هذه الغرابة التي يتم إلصاقها بالآخر والتي لا يهم إن كانت صحيحة أم لا بعثة نابليون إلى مصر، وقمع الأتراك للتمرُّد اليوناني. كما حدَّدت الحاجة إلى هذه الغرابة مسوِّغات فنية أهمها التخلُّص من قبضة الرسَّام دافيد الذي آل الرسم على يديه إلى فقدان اللون والحرارة والحياة، في

مقابل أن ما يمنحه الشرق من سحر وجاذبية يشكِّل فرصة لتفجير الألوان ذات النزعة الرومانسية. يتميَّز دولاكروا عن باقي الرسامين المستشرقين بكونه، وعلى النقيض منهم، لم يعبأ بالاثنوغرافيا ولا بالبيانات العرقية ولم يكفَّ قط عن التصرُّف كرسام أصيل.

المغرب: ثنائية النور والعتمة

«سيغيّر هذا اللقاء منابع إلهام دولاكروا، وسيساهم، بفضل عمله الفني في التعريف بصورة المغرب» [13] ما اكتشفه هو أبعد ما يكون عن الشرق المتخيَّل، و رغم أنه لم يمكث في المغرب سوى أربعة أشهر فقد ظلَّ مطبوعا بهذه الرحلة التي تمَّت في إطار البعثة الدبلوماسية برئاسة الكونت دي مورني le Comte de Mornay. انطبع حسه الفني بانبجاس النور و اللون و أسفرت رحلته عن سبع ألبومات من الرسوم والخطاطات croquis والمائيات Aquarelles. كان دولاكروا فيها مهتما أيما اهتمام بتسجيل تفاصيل اللباس والوجوه والحيوانات و المناظر وشكَّلت وثائق بالغة الأهمية في تاريخ الفن. كان واعيا بأن ليس أمامه من الوقت ما يضيِّعه، فهو في سباق مع الزمن يسجِّل كل ما وقعت عليه عيناه. سجَّل من طنجة إلى مكناس تفاصيل من العمارة الموريسكية كما رسم صور الفرسان العرب و مناظر الطبيعة. وفيما يلي بعض عناوين هذه الرسوم (خليج طنجة)، (أدغال و جبال قرب طنجة)،(قاعة من قصر سلطان مكناس)،(عربي أثناء الصلاة)،(الفروسية)(la baie de Tanger au Maroc), (Broussailles et Montagnes près de Tanger), (salle dans le palais du sultan de Meknès), (Arabe en prière (1832), (la course au poudre 1832).

من أهم اللوحات التي رسمها دولاكروا ثلاث : أولا لوحة بعنوان (عرس يهودي 1841) (Noce juive dans le Maroc) ثم (مولاي عبد

13- Maurice Arama : *Delacroix a-t-il compris le Maroc ?* p 27.

الرحمان سلطان المغرب 1862) وأخيرا واحدة بالجزائر بعنوان (نساء الجزائر1834)(Femmes d'Alger dans leur appartement).

فما هي دلالة هذه الأعمال الأربعة؟

تنضح لوحته (عرس يهودي) بفرح وحبور لا نظير له، هي لحظة سكينة يتقاسمها المغاربة يهود ومسلمون، واستعان في رسمها بطبقة لونية كثيفة و ساطعة.

أما لوحته (مولاي عبد الرحمان سلطان المغرب) فتمثِّل حفل البيعة يتوسّط فيه السلطان الصورة، والتي هي عبارة عن دائرة كبرى، بوصفه الشخصية المركزية وبوصفه أمير المؤمنين.

فيما يخصُّ لوحته (نساء الجزائر) فهي ثمرة تعريجه على الجزائر العاصمة، وسيتمكّن من خلالها دولاكروا من تحقيق حلم طالما خامره لمدة طويلة من الزمن بل وخامر كل فنان مستشرق ألا وهو الولوج إلى هذا المكان السحري المسمَّى الحريم حيث تقيم الزوجات والخليلات معا. ويومئ الحريم إلى غرابة تخالط تصوُّر الغربيين لخضوع المرأة الشرقية وإلى شهوانية الرجل الشرقي. لكن تتجاوز هذه اللوحة كل الإكليشيهات عن البيت الشرقي لكونها تصوِّر هؤلاء النسوة وقد جثمت عليهن كآبة ما لا ندري مصدرها، خلافا لكل تخيُّل شبقي مثلما تصوِّر اللوحة الشهيرة سكينة تخيِّم على المكان. تتَّسم اللوحة بتلاعب دقيق بالأشكال و الألوان، فهي مكوَّنة من الأبيض اللامع والذهبي الساطع والوردي الباهت والأحمر القاني جنبا إلى جنب، إلى حدّ انبهار سيزان بلون الحذاء الأحمر القاني الذي يخترق العين مثل اختراق النبيذ للحلق كناية على قوة حمرته. ولم يفت بكاسو أن قلَّدها أشكالا كثيرة من التقليد لمدَّة تناهز الخمسة عشر سنة، ولا شك أن كان لها الأثر الكبير على تحفته الشهيرة (فتيات أفينيون). حظيت هذه اللوحة «الجزائريات» أو «نساء الجزائر» بالاعتراف في معرض سنة 1833 بباريس واتسمت برقة في الأسلوب وبمهارة في التلوين عز

نظيرها ويألق و بالمقابل وخلافا للمتوقع لم يظهر على النسوة ما يلمح إلى أنهن شهوانيات كما يمكن أن يوحي المكان أي الحريم، بل تخيِّم عليهن ليونة ورخاوة ويشوبهن نوع من السأم.

ومن المهم الإشارة إلى أنه رسمها مائية قبل رسمها زيتية وهو ما جعله يعتمد على ما علق بذاكرته، ولم يفته أن يشكو من هذه المسافة الزمنية الفاصلة بين القبض على طراوة العابر والزائل والهارب من جهة- وهو ما ندب له كل ما أوتي من تقنيات الالتقاط الآني و اللحظي- واستذكار واسترجاع الصور وتثبيتها بما يتلاءم مع الصباغة الزيتية وما تتطلَّبه من اشتغال بطيء على الألوان. فضلا عن أن الصباغة المائية تتلاءم مع شدة الحرارة أكثر من الصباغة الزيتية. صادف دولاكروا أثناء مُقامه بالمغرب لا الجمال وحده بل حتَّى الجلال وذلك في كل مكان. أكثر ما كان يخشاه هو ألاَّ يُوَفِّي هذا الجلال الحيَّ الذي يسحقنا بواقعيته حقَّه. كل هذه اللوحات تؤكد شيئا هامّا وهو أن سفر دولاكروا إلى المغرب أسبغ على فنه حرارة وسطوعا ولمعانا في التلوين لا عهد له بها في مرحلته الرومانسية، ولكن هل هذا مبرِّر كاف للإبقاء على سوء فهم طالما خالط النقاد والمتمثّل في ادِّعاء بأن دولاكروا اكتشف أثناء رحلته إلى المغرب ومن بعد إلى الجزائر النور؟ وما القول في جدلية النور و اللون عنده والتي تجعل من الخطأ القول بأن النور يبرز اللون؟

صار من الشائع القول بأن دولاكروا اكتشف النور في المغرب، وانبهر به حيث يقول أحد النقاد : «عاد دولاكروا من المغرب (الذي يسميه شرقا) مبهورا بالنور» [14] ويعود دفق النور هذا وكثافة الألوان هذه إلى وهج شمس شمال إفريقيا حيث فاقت كل ما كان يتخيَّله. ولكن من المهم التذكير بأن قوة النور تعمي البصر وبأن فائض اللون يعتِّم اللون. رغم إشعاع الأشياء فلا شك أن انعكاسها يُغْشِي البصر فيُحيل النور إلى

14- «*Le sublime vivant et frappant*» extrait de «Delacroix», Télérama, Ed institut du monde Arabe, n°1994-95 page 6.

ظلمة والألوان الساطعة إلى ألوان رمادية، لماذا؟ لأن الشمس تقتل الألوان إذ يقول ألبير كامي «يدرك هؤلاء الرسامون الذين ذهبوا إلى شمال إفريقيا أن الشمس هناك تقتل الألوان» [15] : اللون بحاجة إلى الظل لكي يبرز ويظهر لكن النور القوي في المغرب يسحق كل شيء بما في ذلك اللون بل يمتصُّ اللون : السماء تبدو بيضاء بينما هي في الواقع زرقاء والأحمر من شدة النور يبدو أخضر. تلك هي الحقيقة التي تفصح عنها تجربة أوجين دولاكروا مع النور واللون والتي تختفي وراء ما شاع عن اكتشافه للنور في أرض المغرب.

ومهما يكن من أمر فقد شكَّل المغرب تجربة ناذرة في الرسم والتصوير عند دولاكروا : فهو مثَّل بالنسبة إليه أرضا بكرا وطبيعة مجهولة وشعبا غريبا وفيه «الجمال –حسب تعبير دولاكروا– يجوب الأزقَّة : فهو شيء يستعصي بلوغه ويبدو الرسم أو بالأحرى هوس الرسم حماقة كبرى»[16] إنني في هذه اللحظة كَمَنْ يحلم و يرى أشياء يخشى أن يراها تنفلت من بين يديه.

رأى من شدة انبهاره أنه ينبغي أن تكون للمرء أربعون يدا و أن يكون عدد ساعات النهار ثمانية و أربعون ساعة ليكوِّن فكرة عمَّا يراه ويشاهده في المغرب : «إنني في هذه اللحظة ك منْ يحلم ويرى أشياء يخشى أن يراها تنفلت من بين يديه» [17]

15- Ibid p 34.
16- Ibid p 14-15.
17- Ibid. Edition mission universitaire et culturelle française 1963.

ماتيس أو مشكلة الفضاء

أ-ماتيس و الاتجاه الوحشي

ما حدود انتسابه إلى هذا التيار، و ما الذي يجمعه به ؟

عُرف عن هذا التيار اشتغاله على تطويع الألوان وردِّها إلى ألوان خالصةَ وانطلاقا منها يُرام بناء الفضاء والشكل. ولكن ميسم استعمالها هو الحري بالاهتمام. تتسم أغلب لوحات الرسامين الوحشيين ومنهم دوران وماركي وفلامينك لا بألوان مخصوصة و إنما باستعمال مخصوص للألوان والمتميِّز بالعنف إذ يمكن الحديث عندهم عن عنف الألوان. ولكن من المجحف تخصيصهم بالميل إلى التلوين coloration كما ينبِّه إلى ذلك عن حق بيير فرانكاستيل P.Francastel في كتابه تاريخ الرسم الفرنسي لأن «اللون ليس مُعطى بل إنتاج» [18].

عمل ماتيس منذ البداية -وذلك ضدا على الانطباعية- على تمييز اللون عن النور، و على نفي أن يكون اللون مطية له بل لا يمكن أن يكون سوى غاية في ذاته. يقول ماتيس في إحدى رسائله غير المؤرَّخة لمارغريت ديتوي : «إن لوحة ذات منحى و حشي هي المكوَّنة من تناسب بين عدة ألوان تشكل فضاء ممكنا للذهن. يمكن أن يكون الفضاء، الذي تم إبداعه، خاويا مثل غرفة ولكنه مع ذلك فضاء تمَّ خلقه» [19].

18- Pierre Francastel: *Histoire de la peinture française*. p 311.

19- René Labrousse : *Matisse, la condition de l'image. Art et Artistes*. Ed Gallimard 1999. page ? p 50.

إن الخاصية المميزة للتيار الوحشي في الفن هي ثورة الألوان وعنفها وتنظيم إيقاعات الفضاء بما يجعلها تعكس القوى الثاوية فيه. يقول ماتيس : «أبحث عن القوى وعن انسجام القوى».

اعتاد مؤرِّخو الفن على إدراج ماتيس ضمن الاتجاه الوحشي في الرسم الناشئ في مطلع القرن العشرين بمعية دوفي ودوران. ولكن ضدا على ما يحتمله هذا الإجراء من تعميم أقترح تحليل جدة و طرافة فعل الرسم عند ماتيس والذي من أهم سماته التمرُّد على تمثّل الموضوع وعلى قواعد المنظور حيث هو القائل : «ألا أعمل شيئا يمكنه تمثيل أي شيء»[20]. وهو ذاهب في هذا مذهب من سبقوه و لكنه مارسه على طريقته المتفرِّدة. لم تنته مشكلة اللون مع فان كوخ وإنما استمرَّت مع ماتيس الذي اتجه بها نحو أكثر ما يمكن من التجريد مجابها في الوقت نفسه مشكلة الفضاء على نحو أكثر جرأة. اللون منذ الآن هو في خدمة الفضاء.

هذا الاتجاه نحو التلوين وجد تعبيره في مرحلة ما قبل سفره إلى المغرب. كان توظيفه للألوان الصارخة رفقة بعض نظرائه من الرسامين بداية لتشكّل الاتجاه الوحشي. ويبدأ تدشين هذا الاتجاه بلوحات تُعَدُّ علامات فارقة في تاريخ الرسم مثل لوحته «حلاوة العيش» (la joie de vivre) حيث الألوان الدافئة و الأولية و حيث الشخوص ليسوا سوى مطية لحمل ألوان الحبور والسرور الأصلي المميِّز للإنسانية في العصر الذهبي. أما اللوحتان اللتان صدمتا الذوق السائد و اللتان شكلتا اتجاه ماتيس نحو التلوين الصارخ الذي يذهب إلى حدود الفظاظة الأولى بعنوان «المرأة ذات القبعة» (la femme au chapeau) والثانية «المرأة ذات المفرق» (la femme à la raie verte). ففي اللوحتين معا لم يستعمل الألوان للتعبير وإنما استعمل الألوان من حيث هي معبِّرة بذاتها. في اللوحة الأولى حتَّى الظلال ملوَّنة، أما في اللوحة الثانية لا فرق بين وجه المرأة وما يوجد خلف الوجه، أما الظلال فمنعدمة، لا نور ولا ظل، لا عمق ولا سطح، ومن أجل إبراز أنفها

20- Ibid page 50.

توسل ماتيس باللون الأخضر. الوجه فقد خاصية البورتريه ليتحوَّل إلى مجرد تعلّة لإظهار مهارة الزخرفة. وقبل تفصيل القول في هذه الإشكالية أتوقف عند سفره الشهير إلى المغرب و أثره الحاسم في تجربته التشكيلية، فماذا يمثِّل المغرب كأفق بصري في تجربة ماتيس الفنية ؟

ب-المغرب أفقا بصريا : فيما وراء الاستشراق

قدم ماتيس إلى المغرب مرتين بعدما اشتهر كفنان طليعي وكرائد من رواد الاتجاه الوحشي في الفن في أوربا، يحذوه أمل في العثور على نور جديد، فضلا عن عشقه للفن الإسلامي. وأثناء مقامه بطنجة لمدة شهرين ونصف في المرة الأولى وخمسة أشهر في المرة الثانية غمره شعور قوي لا يقاوم إثر اكتشافه لفضاء بصري جديد، ولكن دون أن يفضي به ذلك إلى الانسياق وراء النظرة الغرائبية لأمثاله من الرسامين. كان مدفوعا في سفره بدواعي جمالية ومثَّل المغرب بالنسبة إليه مناسبة لبحث حمالي بالغ الثراء مثلما كان مناسبة للخروج من دائرة المنافسة بينه وبين تيارات أخرى مثل التكعيبية والمستقبلية الإيطالية. يمكن للمرتابين التشكيك في هذا الزعم والاحتجاج بانجذاب ماتيس إلى رسم النماذج والموديلات المغربية -مثل الريفي المحارب والزهراء المومس- لإلحاقه بالرسامين المذهولين بسحر الشرق. ولكن ماتيس لم يتأثر بسحر الشرق بقدر ما طوَّر لغة بصرية انطلاقا من هذا الشرق. فقد اتخذ من الشرق مطية من أجل قلب قواعد و أسس الرؤية الغربية وهدم مرتكزات المحاكاة في الفن الغربي. مستعينا في ذلك بما اكتشفه في معرض ميونيخ للفن الإسلامي من فنون اعتُبرت صغرى arts mineurs مثل الخزف والزرابي. وعليه لا يمثل الشرق في أنظار ماتيس معولا لهدم الاستشراق وللخروج من إسار الرؤية والنظر الغربيين. الشرق مثَّل لماتيس لاكتشاف آفاق جمالية شاسعة، أليس هو القائل «لقد أنقذنا الشرق»[21]. بفضل الشرق الذي بحث عنه ماتيس في المغرب، ويفضل الفن الإسلامي الذي اكتشفه في معرض ميونيخ قبل قدومه إلى المغرب

21- Ibid page 57.

استفاد من عناصر جعلته يصهر تجربة بصرية تجمع بين الزخرفة والتعبير décoration et expressivité، وانطلاقا من هذين المفهومين المفتاحين يمكن فهم ما انغلق من فنه. ألم يقل ماتيس :«لا يمكن للتعبير أن يكون زخرفيا إلاّ إذا كانت الزخرفة تعبيرية»[22]. من هما يمكن القول أن مُقامه بالمغرب، على قِصَره، كان مناسبة لبحث جمالي وبصري ولتمرين على هذه الرؤية الزخرفية والتعبيرية.

ما هي الدواعي العميقة لهذا السفر إلى المغرب؟ إنه بالطبع كان تحت تأثير صديقه الرسام ألبير ماركي Marquet الذي سبقه إلى المغرب ولكن رغم ذلك كان سفره من إملاء تطوره الداخلي، ويمكن القول أن رحلته هذه ساهمت في تطور لغته التشكيلية وفي تفتّق ملكاته التصويرية حيث تعكس اللوحات والبورتريهات التي أنجزها في ذلك الوقت قوة داخلية لا نظير لها، ويعود إعجابه بالمغرب إلى ولعه القديم بالفن الإسلامي لمّا اكتشف في معرض ميونيخ سنة 1910 الزرابي والخزف، وصار بعد هذا الاكتشاف متيقّنا من أن الفن أو الرسم ينبغي أن يسبر أغوار الفضاء.

تزامنت رحلته إلى طنجة بمرحلة صعبة من حياته هي حالة صراع إستتيقي(جمالي) ونفسي. سيُتوَّج مقامه في هذه المدينة بقدوم النور واخضرار العشب والنبات، بعد فترة هطول الأمطار دامت من شهرِ يناير إلى أبريل سنة 1912، وهو ما سيغيّر بحثه الجمالي رأسا على عقب. شكّل هذان العنصران الطبيعيان، وهما النور والخضرة، مدخلا لجماليات جديدة. وله في وصف ذلك مقاطع من يومياته تظهر بما لا يدع مجالا للشك جدّة انطباعاته التصويرية حيث يقول : «لقد عاد الطقس الجميل، جذّابا وألذ ما يكون رقة حاملا معه نورا ذائبا فيما حوله شديد الرقة والاحتدام والطراوة» [23]. ويقول في الخضرة : «إنها خُضرة وأعشاب ثرّة»[24].

22- Ibid page 64.
23- Le Tanger des peintres : *de Delacroix à Matisse*. Ed Tangis 2007. page 45.
24- Ibid.

اتسم الاتجاه الوحشي في الرسم بثورة الألوان و لكن ماتيس، وإن كان من رواده، فقد طوَّر ميله شبه الطبيعي إلى اللون بحدس جديد للفضاء، فانكب على تركيب الخطوط والأشكال، ولم يعد اللون يفارق المساحة التي ينتشر فيها. ناهيك عن اكتشاف الزخرفة العربية التي ساهمت في إذكاء تجربته البصرية. ومنذ ذلك الحين وهو أشد ما يكون حرصا على تنظيم إيقاعات المكان التي لا يوازيها سوى حرصه على توظيف الألوان الصارخة و العنيفة لأنه و كما يقول هو نفسه : «أبحث عن القوى وعن توازن القوى». لا يكون الإيقاع سوى في الفضاء.

مثَّل المغرب أفقا بصريا بالنسبة لماتيس ومناسبة لإعادة النظر في ممارسته التشكيلية وفرصة للاتجاه بالرسم إلى الاقتصاد ما أمكن في وسائله على نحو يجعله لا يهتم سوى بالأساسي وينآى بنفسه عن الإسراف : «إن ماتيس فعلا يسير في طريقه نحو اختصار الرسم» [25]. ومن أشهر لوحاته في هذه الرحلة إلى المغرب (خليج طنجة) و(ضريح الوليّ) وجاءت ثمرة لاستكشافه لمدينة طنجة التي بدأت تبوح له بأسرار حياتها الثاوية خلف الأسوار. وجاءت لوحته الشهيرة (مقهى مغربي) لتعكس هواجسه اتجاه المكان والفضاء، ومن ثم الاكتفاء بأقل الوسائل والمواد والعمل على تبسيط التقنيات في سبيل التقاط العين لروح المكان ولهدوئه و صمته.

المغرب يمثِّل بالنسبة لماتيس مرحلة أساسية نحو النضج وليس مجرَّد موضوع استشراقي ولا محض مكان غرائبي. المغرب مناسبةٌ لإنضاج تقنية الاقتصاد و النزوع تدريجيا بالرسم نحو التجريد، وإن تعلَّق الأمر عنده ليس بالتجريد بعدُ بقدر ما يهم أشكالا ووجوها مجرَّدة. كل اللوحات المنجزة في رحاب الفضاء المغربي تدل على هذا المنحى، فلوحاته بعنوان (منظرٍ من النافذة) و(باب القصبة) تثير إشكالية جديدة في الرسم وهي المتعلِّقة بالفضاء. فنوافذ المغرب وأبوابه ألهمت ماتيس التعارض بين

25- Ibid.

مشكلة الداخل والخارج، بين القريب والبعيد، وبين الأقصى والأدنى. فبالرغم من أن النوافذ تجعلنا في صميم الحياة الداخلية فإنها لا تكشف عن ما يجري بالداخل مما يبقي على لغز الفضاء في صميم الممارسة الفنية :«لا يشكل القريب والبعيد سوى شيئا واحدا في أعين الرسام»[26] خصوصا في لوحته (منظر من النافذة).

ليس المغرب مناظر ألهمت الفنان في منحاه الهادف إلى اقتصاد الرسم والصباغة، وفي نزوعه إلى استشكال الفضاء وإنما هو أيضا وجوه وشخوص كما تمثِّلها لوحاته بعنوان «الزهراء واقفة» و «حميدو المغربي الصغير». لا رسومه للطبيعة الصامتة ولا للمناظر الطبيعية ولا رسومه للوجوه ولا للأمكنة من ساحات وأزقة وأبواب وونوافذ تمثِّل مواضيع مختلفة، بل كلها تنويعات لنفس اللغة البصرية وتشترك في كونها تمرينات على نفس الشيء أي على الفضاء الملوَّن وعلى اللون الممتد في الفضاء. فرسْمُ الوجوه مطية من أجل حلّ مشكلتيْ الفضاء واللون. فالزهراء أكانت واقفة أو جالسة تتحول إلى شكل بسيط يشبه الأيقونات الروسية التي كان ماتيس معجبا بها أيَّما إعجاب.

ولكن همَّه أثناء ترجمته هذه الوجوه إلى لغة الرسم هو تناولها من أجل حلِّ معضلات الشكل والصورة واللون قبل النظر إليها من زاوية طابعها العجائبي، يقول ماتيس :«قبل كل شيء لا أبدع امرأة ولكن أرسم لوحة». فالموديلات المغربية مناسبة لاختبار وتجريب توليفات لونية غير مسبوقة، وذلك في سبيل خلق منظور جديد للفضاء لا علاقة له بالفضاء التمثُّلي : فضاء هو عبارة عن مساحة بدون أبعاد وسطح من غير نتوء ولا عمق. يقول ماتيس : «إن حصيلة عملي هي تركيب يلغي حساب الأبعاد». لماذا لا قيمة للبعد dimension عند هنري ماتيس؟ لأنه الشيء

26- Christophe Domico : *Matisse au Maroc*. Ed Découvertes Gallimard.

المستأثر بالرسم الكلاسيكي الذي ظل حبيس المنظور perspective، وهو ما استتبع تغيير وظيفة اللون الذي لم يعد في خدمة الفرق والعمق من خلال إبراز الظل. اللون هو كثافة ملوَّنة متساوية مع السطح surface ونجم عن هذا تبعات هائلة في الفن الحديث متمثلة في تغيير جذري لمعايير الرسم فلا أفضلية لنقطة على أخرى ولا لزاوية على أخرى، ونقط الانفلات موجودة في كل مكان وفي لا مكان. تمثِّل شخوص المغاربة في لوحاته مناسبة لتجريب هندسة الأشكال في الرسم. المغرب شكَّل بالنسبة له مختبرا للرسم تجربة بصرية جديدة ومُستحدثة في الفن الأوربي الحديث. بناء الفضاء انطلاقا من الاشتغال على تأليف هندسي للألوان تلك هي السمة البارزة في الرسم لدى ماتيس.

ج-الرسم ومشكلة الفضاء

يتسم فن ماتيس بكونه فن فضاء art spatial ou art de l'espace لانهائي وذي طابع روحي قائم على الألوان. ويعتبر هذا انقلابا على مفهوم الفضاء الثلاثي الأبعاد المرتبط ببؤرة الضوء أو النور وبالمحاكاة في الفن الغربي. هذا النوع من الفضاء يحكي شيئا أما الفضاء الذي اكتشفه ماتيس لا يمثِّل شيئا و لا يمتثَّل شيئا و لا يحكي ولا يحاكي. خاصيتان تسمان الفضاء عند ماتيس هما السطح وثنائية الأبعاد، فضاء منبسط وثنائي الأبعاد، لا عمق فيه ولا سطح، يبدو لانهائيا يبرز التوتر بين القوى. ما يميز فن ماتيس هو خروجه من نظامٍ الصورة المحاكاتية إلىٍ نظام جديد من الصور مما اقتضى ابتداع فضاء مسطح أو فضاء كله مسطحات يمكن للعين أن تجيل فيه النظر من أقصاه إلى أقصاه عموديا وأفقيا وهو ما تظهره لوحته الشهيرة «المرسم الأحمر»(l'atelier rouge)، قام ماتيس بقلب قيم الضوء والأشياء و بخلط الأشكال إلى درجة انمحاء العمق. يتحول الفضاء على يديه إلى دينامية وإلى حركة لا تهدأ. لا تسكن العين إلى مثل هذا النوع من الفضاء بقدر ما تجد نفسها مشدودة إلى توتراته الداخلية. ينشأ هذا التوتر من زوايا معينة ومن مناطق مخصوصة من الفضاء لا فرق

في هذا النظام البصري بين ما في العمق وما في السطح، كما لا فرق بين النور و الظل ولا بين البارز و الضامر، ولعل الميل الزخرفي أسعفه في قلب معايير الفضاء وبالتالي في صدم النظر أو نظام الرؤية الغربية المستسلمة إلى الفضاء ثلاثي البعد. ما يهم في الفضاء المستحدث عند ماتيس هو البساط أو الإطار plan والمساحة surface اللذان يصلحان بتمديد اللون، وسبق أن قلنا بأن ثمة سمتان اختص بهما فن ماتيس : الزخرفة والتعبير، وما كانا ليتأتيا له لولا التلوين القوي.

وحتى نفهم مدى جدة و فرادة هذا الفضاء يكفي النظر في لوحته الشهيرة «المرسم الأحمر»(l'atelier rouge)، المرسم كله فضاء ملوَّن بالأحمر لا وجود فيه لتباين ولا تضاد، كله مساحة موحَّدة وسطح متساو، مثلما لا وجود لبؤر ضوئية متفاوتة فيه، وهذه خواص تتمرد على قواعد المنظور وتنتهك مواضعات الرؤية الغربية، تخلو اللوحة من العمق، تنمحي الحدود بين الأشياء : بين الكرسي والطاولة وأطر اللوحات، بين أرضية الغرفة و جدرانها.

سواء تعلَّق الأمر بدولاكروا أو بماتيس، فهما معا قادا إلى اجتراح قواعد بصرية جديدة، رغم ما يبدو بينهما منْ بوْن ومسافة، ورغم أن الأول نحى منحى التلوين والثاني اتَّجهَ وجهة الاشتغال على الفضاء والمساحة، فكلاهما ابتدعا قواعد بصرية جديدة، مُتَّخذَيْن من المغرب أفقا بصريا، مَانحَيْن للصورة الفنية أبعادا من مثل مساءلة اللون عند دولاكروا، ومساءلة الفضاء عند ماتيس.

الفن والمدينة

باريس نموذجا

من أجل مقاربة شاملة للفن الحديث وَجَبَ التفكير في المدينة كموضوع وإشكال. لماذا المدينة تُعْتبَر على هذا القدر من الأهمية؟ لأن نشأة الفلسفة والفن معا ارتبطتْ بالمدينة من حيث هي فضاء حَضَريّ وسياسي منذ اليونان، فيه تتحقق المساواة بين البشر، وداخله يتحدَّدون كمواطنين متساوين هندسيا قبل مُساواتهم ماديا. لا يصير الإنسان حيوانا سياسيا إلاّ داخل فضاء المدينة، وخارجها يُعتبَر في مرتبة الحيوان أو أدنى. لا يمكن للإنسان أن يعيش وحيدا اللهم إلاّ إذا كان إلها أو وحشا، وهو ليس هذا و لا ذاك.

تقتضي المساواة الهندسية عند الإغريق أنْ يكون البشر أندادا ومتساوين، ولا يصيرون متفاوتين سوى فيما أُسْند لهم من مهام وتقلَّدوا من مسؤوليات، ولا يغدونَ مُختَلفين سوى في تأهَّلوا له من مهن ومارسوا من حرف. أسمى المهن الفنون، وأعلى التخصصات النظريات سواء في الرياضيات أو في الفلسفة. أما القيادة والحكم أو سياسة الناس فهي أقربُها إلى الاحتمال والممكن، وتتطلب الحيطة والحذر. أثينا مثالُ هذا الفضاء الحضري والمدني الذي ترعرعت فيه الأرستقراطية قديما، أما حديثا فالمدن التي ازدهرت سياسيا كثيرة، ولكن التي عرفت ثورات فنية هائلة، ومثَلتْ نموذجا للبورجوازية الصاعدة، وشكّلتْ قبْلَة للفنانين من كل حدب وصوب فهي مدينة باريس عاصمة الفن والجمال. سأحاول من خلال هذا الفصل أن أبيّن ما الذي أهّلَ باريس إلى احتلال هذه المكانة، وما الذي

جعلها قبْلَة للطليعة الفنية في أوربا وأرمي من ذلك شرح مسألة على قدر كبير من الأهمية، وهي أن المدينة كفضاء حضري من شأنه بَعْثَ الحركة الفنية والفكرية فيها، ومن مقدوره خلق مجال بصري وتشكيلي لأن الفردانية لا يمكن أن تتحقق سوى فيها : تُعْتَبَر الفردانية القاعدة الصلبة لبناء ذاتية الفنان التي بدونها لا تكون رؤية ولا زاوية نظر ولا منظور.إذن البحث فيما يمكن أن يكون بين الفن والمدينة من علائق، وما يمكن أن يربطهما من وشائج هو الهاجس الذي وَجَّهني في هذا المقام، أما الغاية فهي إبراز نشاة الثقافة الفنية والبصرية والتشكيلية الحديثة في فضاء المدينة الحديثة والتي شملت الموضة والتصوير الصباغي والمعمار والنحث.

باريس عاصمة الفن والجمال

نحاول استقصاء مثال الجمال كما تَشَكَّلَ في باريس مطلع القرن العشرين باتخاذ مقاربة يتداخل فيها العنصر المعماري الهندسي الحديث بالعنصر التشكيلي البصري وبالمكوِّن الثقافي الذي يمكن تحديده في صعود ثقافة الترفيه من موضة وإشهار وغير ذلك. ولا مناص من التساؤل عن نوع هذا الجمال الذي تشكّلت ملامحه في باريس في مطلع القرن العشرين.

- **الميسم الأول** : إنه مثال للجمال مغاير لمثال الجمال الإغريقي والأفلاطوني منه خاصة والمتَّسم بميسم الخلود والبقاء وبخاصية البقاء والدوام. إذا رُمنا تحديد مثال الجمال كما تبلور في باريس في هذا الأوان يمكن تخصيصه بما يلي :إنه جمال مقاوم للدوام و معاند للخلود والأبدية، جمال محكوم بالزوال والعبور والتلاشي وينطبق عليه قول بودلير مخاطبا إياه : «يُحلق العابر مبهورا نحوك (المقصود هنا نحو الجمال)». فالعابر منبهر بالجمال ومشدود إليه مثلما أن الجمال لا يقاوم جاذبية العابر والفاني والزائل. ويمكن مماثلة الجمال العابر بالشهب الاصطناعية التي ما أن تلمع في السماء حتى تزول و تتلاشى.

- **الميسم الثاني** :يتمثّل في أن الجمال الباريسي في العصر الحديث جمال يشهد على انتصار الاصطناعي l'artificiel على الطبيعي le naturel. لم يعد الجمال محاكيا للطبيعة بقدر ما صارت الطبيعة محاكية للجمال، لا نعثر عليه بقدر ما نصنعه صنعا ونعمل فيه زخرفة وتزيينا، ونضيف إليه ما ليس فيه إلى

حدِّ المخاطرة بتشويهه. فجمال المرأة يكمن في أصباغها ومساحيقها وجمال المعمار يكمن في الأشكال الهجينة التي لا نعثر في الطبيعة لها عن مثيل وجمال الموضة يكمن في تآلف العناصر غير المتآلفة. كل هذا يعني أن معايير الجمال الباريسي تنحو منحى الشاذ والهجين مثلما يتبيَّن في الفن عموما وفي الرسم على وجه التخصيص. لم يعد الجمال متعاليا transcendant وإنما صار متدانيا immanent أو محايثا وصار يجد ضالته في الأشياء التي اعتُبِرت في أزمنة خلت خسيسة.

- **الميسم الثالث** : يكمن في أن الجمال الناشئ في العاصمة الباريسية هو جمال تربطه علاقة حميمة بالشر ويحذو حذو القبح ويقتفي أثر اللذة المحرَّمة والمحظورة ويعشق كل ممنوع. إنه جمال محطم للمحرَّمات interdits لا يعترف بالحدود المرسومة بين الخير والشر وبين الجمال والقبح. من الآن فصاعدا لم تعد الموديلات في الرسم و النحت نساء أرستقراطيات ولا من البلاط بل صارت من المومسات والغانيات ومن بنات الشعب. وفي هذا الإطار يمكن الاستشهاد بالفضيحة التي أثارتها لوحة (Olympia) للرسام الفرنسي إدوار ماني التي تصوّر غانية بدلا من أرستقراطية. كما يمكن الاستشهاد بلوحة بيكاسو الشهيرة بعنوان «فتيات أفينيون (Les Demoiselles d'Avignon) التي من المرجح أنها تصور فتيات أقرب إلى أن يَكُنَّ غانيات و لا شك أن بيكاسو اقتبس موضوعها من ماخور في برشلونة. هذا يعني أن الفن ابتداء من ذلك الحين أنزل المُثُل من عليائها و الموديلات من الأرستقراطية إلى عموم الشعب. أما الأمثلة عن اقتران الجمال بمعايير مضادة كالقبح فكثيرة : إن مظاهر القبح في لوحات بيكاسو ظاهرة للعيان واستحالت على يديه إلى مصدر إلهام وإبداع. يكفي ذكر ما حفلت به لوحته «كيرنيكا» (guernica) من مظاهر القبح والبشاعة والفظاعة : حصان مجروح، امرأة تصرخ من الألم حاملة طفلها الميت بين يديها، في الخلف ثور يرمز إلى العنف والقسوة، أجسام متناثرة، رؤوس مهشَّمة في كل مكان. ورغم مظاهر القبح هذه فالجمال

الفني في مجمله إدانة لبشاعة الحرب وفظاعتها. يتحوَّل القبح في الفن المعاصر إلى ذريعة لإدانة قبح الحرب، وهو ما يدل على أن الفن يتوسَّل بالقبح في سبيل نفيه.

يمكن الحديث إذن عن تشكُّل جماليات جديدة في باريس مطلع القرن العشرين والتي من علاماتها البارزة التَّجريب والاختبار والبحث عن ثقافة بصرية أو عن أيقونغرافيا iconographie جديدة ترمي إلى القبض على اللامرئي فيما وراء المرئي.

باريس مختبر الحداثة

قبل أن تكون باريس عاصمة الفن هي أولا و قبل كل شيء مختبر الحداثة منذ مطلع القرن العشرين. ففيها جُرِّبت الأشكال المعمارية الأكثر حداثة، والطرائق الفنية الأكثر جرأة وثورية. باريس أولا و قبل كل شيء فضاء espace احتضن منذ النصف الثاني من القرن 19 أحدث التعبيرات في مجال المعمار و تهيئة المجال، وفي ميدان الرسم والتصوير، وفي مضمار الموضة و اللباس، وفي ساحة النقد و الأدب. شكلت باريس في تلك الآونة ولا تزال مركز ثقل ومحور جذب لما يعتمل في إطار الحداثة من موجات فنية وتيارات جمالية. شهدت تحوُّلات هندسية و معمارية هائلة جعلتها تنتقل من مجرَّد كوم من الأبنية الوضيعة المتداخلة فيما بينها من جهة و قصور فاخرة من جهة أخرى إلى حاضرة كبرى تتخللّها شوارع واسعة ومنازل رائعة وحدائق غنّاء.

بأي معنى اعتبرت باريس منذ النصف الثاني من القرن 20 مختبر الحداثة laboratoire de la modernité؟

يعود فضل هذا التوصيف إلى والتر بنيامين الذي خصص لباريس كتابا كاملا بعنوان «باريس عاصمة القرن 19 (Paris capitale du 19e siècle). أولا ينبغي استيضاح ما معنى الحداثة وما دلالة هذا الاصطلاح؟

يمكن في هذا الصدد تعريف الحداثة بكونها سيرورة شاملة للمجتمع والسياسة ونظام الحكم والاقتصاد والعلم والتقنية والفكر والمعمار والفنون وترتكز على أسس يمكن إيرادها كالآتي :

- دنيوة العالم و يُقصد بها استبدال الاستعارات الدينية بالتصورات الدنيوية وبالتالي الانتقال من التصورات الأخروية إلى التصورات العَلْمانية.

- تفكيك البُنى الفكرية الخرافية والأسطورية للكون والمادة والفضاء والاستعاضة عنها بالبنيات العقلانية والمادية.

- خصخصة الاعتقاد وعِلمنة الإيمان والفصل بين الفضاء العمومي والخاص، وتعميم فكر التسامح.

- الاستعاضة عن الزمن الدائري بالزمن الخطِّي، وعن الفضاء اللاهوتي بالفضاء الهندسي.

أدى تظافر وتشابك هذه السيرورات إلى إفراز ظواهر و مفعولات ونتائج قفزت بمدينة باريس من مجرد عاصمة للإمبراطورية الثالثة إلى حاضرة حديثة وإلى فضاء معماري هندسي في أوج الحداثة ويمكن إيجازها فيما يلي : تصنيع هائل لا قِبَلَ به، وتعمير وعمران بلغ قمة التجريب أطلق إبداع المهندسين والمعماريين، وتطوُّر تكنولوجي لوسائل الاتصال من هاتف وبرق وتصوير فوتوغرافي، اتساع وسائل الاتصال والنقل الحضري خاصة مع اختراع القطار.

انعكس تطوُّر واتساع الفضاء الحضري لمدينة باريس على كيفية إدراك الإنسان الحديث القاطن بها. فسرعة التنقُّل وسيولة الحركة في ميدان المدينة الكبرى أدى إلى تزايد إدراك العالم على نحو متشظ وبطريقة أقل ما يمكن أن يُقال عنها أنها تسلسلية و تعاقبية، مما زاد في زخم الزمن وكثافته وحركيته. ولا غرابة أن تتطوَّر بالتالي تكنولوجية التصوير والاتصال وأن تُخْتَرع من ثم الصورة الفوتوغرافية. وذلك هو

المدخل الأساسي لثقافة الاتصال وللعصر البصري عصرُ إمبرياليةِ الصورة وهيمنتها. لعبت حاضرة باريس دورا أساسيا باعتبارها قطب الرحى في تبلور الحداثة وفي إفراز علاقات اجتماعيةٍ جديدة أميل إلى الفردانية التي أفضت إلى تذرّي العلاقات الإنسانية وتفكّكها مما عزّز الشعور بالوحدة والتوحُّد، وزاد في وحشة وعزلة الإنسان المعاصر.

باريس تجسّد تجليات الحداثة المعمارية والثقافية والجمالية في مطلع القرن العشرين ومختبرا لتجريب جميع الأشكال الفنية الطليعية. ولم يكن أن يتأتّى لها ذلك لَوْلا إعادة بناء وتصميم وتصوُّر جديد لمفهوم المدينة بوصفها حاضرة عالمية كبرى قادرة على احتضان كل ما يَعْتَمِلُ في المجتمعات الرأسمالية المتطورة، وضمُّ كل ما يتفاعل داخل المجتمعات الاستهلاكية الحديثة التشكّل والتكوُّنَ.

باريس فضاءُ الحداثة

ما أهَّل باريس لتتبوأ الصدارة في مطلع القرن العشرين ولتصير بالتالي عاصمة الفن هو أنها خضعت لإعادة بناء وتصوُّر ملائم للعصر. أولا بحكم أنها مرتع تطوُّر الرأسمالية، وساحة للصراع الطبقي وميدانا للثورات الحديثة من الثورة الفرنسية الظافرة إلى ثورة 1848 الخاسرة. ثانيا بفضل إرثها التاريخي والثقافي المتمثّل في فكر الأنوار. ثالثا و هذا هو الأهم، لأن باريس عرفت انفجارا سكانيا وطفرة تكنولوجية وثورة صناعية جعلت ضرورة تغيير فضائها وهندستها ومعمارها كمدينة أمرا مقضيا.

يمكن استخلاص دروس شتى من مقاربة والتر بنيامين – وهو أحدُ رواد مدرسة فرانكفورت– الذي يسائل مدينة باريس محاولا، انطلاقا من فك رموزها ومعمارها وهندستها وبالأخص من الناحية الفنية والجمالية، توصيف ورصد معالم وأمارات signes, symptômes الحداثة. من علامات باريس المعمارية يمكن رصد مناخها الثقافي الفني والجمالي.

اتسم مطلع القرن العشرين بظهور- ليس هذا نتيجة صدفة بقدر ما أنه وليد تطوُّر تاريخي واجتماعي- معالم وأشياء معمارية غير مسبوقة كالممرات الأرضية les passages والشوارع الكبرى والمعارض العالمية les expositions universelles. ما طرأ عليها من تحوُّلات معمارية هندسية هو الذي أهَّل باريس إلى الدور الذي ستلعبه كحاضرة كبرى وحديثة حاضنة لأكبر المدارس الفنية المعاصرة.

أوَّلُ ما طرأ على الهندسة والمعمار من تحوُّل هو دخول الحديد والزجاج كمادة في البناء الحديث مما نجم عنه ميلاد محطات قطار كبرى مثل محطة سان لازار gare saint-lazare التي حظيت بمنظر للوحة كلود موني الشهيرة، وكذلك أدت تقنية البناء هذه إلى خلق باحات العرض الكبرىles grands Halls d'exposition لأنها من الضخامة بحيث لا يمكن بناؤها بالطوب والحجر.

بُنِيَ المشروع المعماري الجديد الرامي إلى تهيئة المجال والفضاء الباريسي والذي بلوره البارون هوسمان Baron Haussmann - وكان آنئذ يشغل منصب حاكم منطقة نهر السين بباريس- على تصوُّر ومفهوم جديد للحاضرة الباريسية ولفضائها، وقد رُمي من ورائه إلى إنشاء شوارع طويلة ذات آفاق مفتوحة ورحبة رغم أن الهدف المضمَر مختلف لأنه توخَّى من توسيع الشوارع قطع الطريق على لمتاريس المنشأة أثناء كل ثورة أو تمرُّد شعبي أو بروليتاري. تندرج رؤية هوسمان لفضاء باريس ضمن تطوُّر رأسمالية المال. ولا غرابة في أنَّ يراوضه طموح غير محدود لتغيير ملامح باريس المعمارية لكي تصير عاصمة المال، وبالتالي الانتقال بها من مدينة رثة من القرون الوسطى إلى مدينة حديثة. واتسم مشروع هوسمان الرامي إلى تهيئة الفضاء الباريسي بالولع بالمحاور الكبرى grands axes وبالخطوط المستقيمة حتى ولو كلَّف ذلك هدمَ كل الأبنية التي تعترض طريقها. لا عجب أن يسمِّي نفسه بالفنان المدمِّر artiste démolisseur. فضلا عن الشوارع الواسعة والعمارة ذات الخطوط المستقيمة والمحاور

الكبرى المؤدية إلى الساحات الشاسعة، اتسمت باريس بظهور بميلاد عشرات الممرات التي، بفضل وَصْلها بين مناطق متباينة، تعكس سرعة تحوُّل المدينة، بل هي نفسها تحوَّلت إلى مدينة داخل المدينة تصطف بين جوانبها متاجر فاخرة وأروقة باذخة، باختصار استحالت إلى مدينة مصغَّرة. إلى جانب الممرات تحوَّلت باريس إلى مدينة للمعارض العالمية التي تجد لها في القاعات الكبرى مستقرّا وتُعدُّ مناسبة للاحتفاء بالطبقات الشغيلة وبنظام السلع.

مساءلة هذا الفضاء الجديد تضيء إلى حدّ كبير ما نتوخاه ألا وهو إبراز معالم الحداثة المعمارية التي كان لها أكبر الفضل في تحويل باريس إلى عاصمة الفن والموضة في العالم.

ما الذي توحي به باريس كمدينة بأشيائها المعمارية وبفضائها الحضري؟

ما الذي يمكن لباريس كحاضرة عالمية أن تلهمه من الناحية الجمالية والفنية للمتأمِّل والمفكر والناقد الفني و الجمالي؟

من شأن القراءة البصرية لباريس أن تجعلها تبوح بأسرارها أكثر من بوحها للسائح و للباحث عن الاستجمام، ذلك ما تم لوالتر بنيامين المفكر والناقد و المحلل الثقافي. يقول بنيامين : «كل عصر يحلم بالذي يليه» و معناه أن الحلم ينطبع في صور الوعي الجمعي حيث يتداخل الحديث و القديم، وما هذه الصور سوى صور راغبة على مقام الآلات الراغبة لدى جيل دولوز Gilles Deleuze فما هي باريس بِحُسْبَان هذه القراء البصرية؟

و ماذا تمثل باريس في الصور الراغبة أو في صور الرغبة؟ images désirantes ou images du désir ولأجل ذلك لا بد من استلهام الشاعر الفرنسي الكبير بودلير

باريس قبل كل شيء صورة ورؤية، باريس مجاز واستيهامة fantasmagorie في أنظار وخيالات المتسكِّع flâneur. تُفْشي باريس

بأسرارها لا لمن يقيم في مكان بل لمن لا يقيم في مكان. لماذا؟ لأن المتسكع هو من يستطيع النظر إليها طالما هو في وضع ترحال وترحُّل دائمين. المتسكع لا يكون متسكعا إلاَّ لأنه نكرة وسط الحشود، ولكونه كذلك لا ملاذ له ولا مستقَرّ، فهو غريب دوما ومتوحِّد أبدا، قدره العزلة والوحدة والوحشة. المتسكع كما جاء في أشعار بودلير هو بمثابة سلعة لا أصل لها ولا فصل، إنه مُنْتَج اجتماعي للرأسمالية مثلما السلعة مُنتَج اقتصادي، إنه لقيط مثلها. هو ذات متشيئة في مقابل موضوع متشيئ (السلعة). تقترن صورة المدينة بصورة المومس وبصورة الموت. تدل باريس بصريا على اشتهاء ورغبة، لكنها متمنِّعة مستعصية على من يشتهيها ويرغب فيها. وتدل فضائيا على ما يستعصي القبض عليه. ثمة ما يشبه السلعة الصنم التي تحكمها قيمة التبادل لا قيمة الاستعمال، ما يماثل المومس المستعصية على التملك، ما يوازي الوهم و السراب.

1 - باريس و الحداثة الفنية:

أ-في الأسلوب الحديث

الأسلوب الحديث الذي تشكَّلت ملامحه في العاصمة الباريسية هو نظامُ إدراك ونمط وعي بالعالم، لا يستقيم سوى باجتماع وتظافر جملة من العناصر و الشروط : أولها رغبة جامحة في التجديد في كل شيء : في المعمار و الهندسة، في التشكيل والفنون البصرية وفي الأدب وفنون الفرجة. ثاني هذه العناصر و الشروط تَبَلْوُر حساسية غير مسبوقة و تتمثَّل في الوعي الكثيف بالزمن والسرعة وفي الإدراك العميق بزوال الأشياء وعبورها وتلاشيها إلى حدٍّ تبلور و تشكل حساسية جمالية تحتضن في أحشائها كل ما هو عابر وزائل ومتلاش. مما عزَّز الشعور بالوحدة والعزلة. تميَّز الأسلوب الحديث بالميل إلى الشكّلانية وبالإعجاب بهندسة الفراغ أو بالهندسة التي تركِّز على فَراغ الأحجام لا على امتلائها والتي تستند إلى الخطوط الهاربة والمنفلتة lignes de fuite.

ما معنى الحداثة الفنية؟

الحديث le moderne يدل على الجديد دوما، أو حسب تعبير والتر بنيامين : «تعريف الحداثة مثل تعريف الجديد يكون في سياق ما كان دوما حاضرا»[27]. إن تعريف الحداثة يستدعي فكرة الحضور الدائم أو بمعنى آخر الحديث هو الجديد دوما والحاضر أبدا، هو المماثل لنفسه والمشابه لذاته. هنا تحضر فكرة التكرار ولكن ليس بمعنى العود الأبدي وإنما بمعنى المماثلة التي، وهي إذ تتكرَّر تخلق المختلف، إنه التكرار الخلاَّق الذي يخرج دوما من رحمه شيء جديد. ولا يتأتّى رصد الجدة سوى في المفصَّل والصغير والجزئي لأنه هو الذي يضعنا وجها لوجه أمام الملموس والمتعيِّن وينآى بنا ما أمكن عن المجرَّد.

كل عصر يعتبر نفسه حديثا وله الحق في ذلك الادعاء. العصر المسيحي اعتبر نفسه حديثا، وكذلك عصر الإصلاح أما القرن التاسع عشر فهو حديث ولكن بدون أساس اعتقادي أو ديني إنما يرجع العامل الحاسم إلى التصنيع. الحداثة تتجسَّد-حسب والتر بنيامين فيما يسميه بالأسلوب المعاصر في المعمار (الفضاء الخارجي) كما في فنون الفضاء الأخرى مثل الديكور (الفضاء الداخلي) والذي تعتبر سمته المميِّزة الهوس و الهذيان بالأبنية الضخمة. يتميَّز الأسلوب المعاصر الغالب على مدينة حديثة كباريس بالسمات التالية : ما برز تشكيليا حتى في أصغر التفاصيل هو انتصار المبهَم والملتبس بل والمركَّب والهجين. مال الأسلوب المعاصر modern style وجهة الزخرفة والتزيين. فالأمر يتعلَّق فيما عُرف بالأسلوب الحديث ليس بالانفلات وإنما بالمنفلت أو فيما يتجسَّد فيه الانفلات، فيما يترك صدى طنين المدن الكبرى، وفيما يحمل أثر القوة الجارفة للصناعة والاقتصاد الحديث. من خاصيات الأسلوب الحديث أنه يعزز وجود الفرد المنعزل، كما أنه أسلوب يهيمن فيه الخواء على الامتلاء. يقول والتر بنيامين : «أهم شيء في كل العناصر الأسلوبية في البناء

27- Walter Benjamin : *Paris Capitale du 19e siècle*. Edition Cerf. p. 560.

بالحديد وفي تقنية المعمار التي تدخل في تكوين الأسلوب الحديث هي هيمنة الفراغ على الامتلاء»[28].

اتَّبع الأسلوبِ الحديث في الفن مثلما في المعمار و الأدب والشعر- والذي بدأ في التَّشكّل ابتداء من نهاية القرن 19 ومطلع القرن 20 في باريس- خطَّين : أحيانا خط الانحراف وأحيانا خط الصرامة. الأول يروم انتهاك القواعد والآخر يدفع بالصرامة إلى حدودها القصوى. أما الظاهرة المميِّزة لهذا الأسلوب فتتمثّل في هيمنة الشكل الفارغ على الشكل الممتلئ. استلهم الأسلوب الحديث الأشكال المنبثقة عن التقنية وعلى رأسها الفضاء الفارغ. ولا شك أن لتطوُّر وهيمنة التقنية دور في تميُّز الأسلوب الحديث بميل ظاهر إلى الشكل الخالص. فالجسد شكل خالص قبل كونه حاملا لعلامة الأنوثة أو الذكورة، إنه إعلان عن اندثار أي علامة من هذا القبيل. بل ظهرت بوادر تشكّل كل ما هو هجين وملتبس، ومن ثم لم تعد توجد حدود فاصلة بين المذكَّر والمؤنَّث بل أكثر من ذلك ظهر ميل مثلي. وهو الشيء الذي دفع إلى تحرُّر الجسد من قيم الفحولة و الخصوبة على حدّ سواء. فالفرد هو الخاصيّة المميِّزة للأسلوب الحديث، يقول والتر بنيامين : «إن عزلة الفرد هي خاصية الأسلوب الحديث»[29]. يوازي تشكّل الأسلوب الحديث على المستوى الفني تصاعد الفردانية التي ما هي سوى المقابل الندي لنشوء الحشود الهلامية على المستوى الاجتماعي. في الوقت الذي يعيش الفرد وحدة قاتلة لا يجد سوى الجموع les masses التي لا هوية لها ولا اسم. فرضت الحداثة منذ ذاك الحين أسلوبها من حيث تمجيدها للسرعة والعدد والمفاجأة والتكرار والجدَّة. للجديد قيمته من حيث سرعة زواله، وللجمال بهاؤه بقدر كونه عرضة للفناء. تكمن قيمة الأشياء في تلاشيها، ومن الغرابة و المفارقة أنها لا تكتسي جِدَّتها إلاَّ إذا كانت أكثر عُرْضة للفناء. يقول بول فاليري : «من الغريب التعلّق على هذا النحو بالجزء الفاني من الأشياء الذي يمثل بالذات صفة الجدة فيها»[30].

28- Ibid page 567.
29- Ibid page 576.
30- Ibid page 577.

ب-في الموضة

سبق أن ذكرت بأن الأسلوب الحديث الذي تبلِوَرَتْ ملامحه في باريس شمل الهندسة والمعمار والتشكيل والفنون البصرية مثلما ذاع في الشعر مع بودلير وملارميه وخاصِّيته الأساسية هي الولع بالهجين والمهجَّن hybride وبالمصنوع والمصطنع artificiel. وليس من الغرابة في شيء أن تجسِّد الموضة خاصيتيْ الهجين والمصطنع، ولا عجب في أن تبدو وكأنها في سباق مع الزمن ولا في أن تنصِّب نفسها كما لوْ كانت حاضرا دائما. لهذا لا يمكن أن تكون باريس عاصمة الفن والجمال لو لا ارتباطها العضوي بالموضة.

باريس عاصمة الموضة تلك من أمارات الحداثة الباريسية التي لا تنفصل عنها. وعندما نتطرق إلى الموضة فلكي نكشف عن وجه من أوجه الحداثة الجمالية والفنية للحاضرة الباريسية. وأول ملاحظة يمكن إبداؤها هي كالآتي : لا شيءٍ أكثر عرضة للفناء والتلاشي من الموضة. وما دامت الموضة من أبرز تجلِّيات الحداثة فهي تعكس خاصية الفناء والتلاشي الملازمة لها، ليس بالمعني السلبي وإنما بمعنى ما يتجدَّد، علما بأن لا جديد بدون أن يكون عرضة للزوال، إنما الزوال هنا ليس لقديم تقادم وتآكل وإنما للجديد الذي لا ينبثق حتَّى يكون في حكم الزائل. تلك هي ظاهرة الموضة بل وخاصيتها المكوِّنة.

وفي أهمية الموضة في زمن الحداثة يقول ألفونس كار Alphonse Karr : «لا شيء يكون محدد الموقع بل الموضة هي التي تحدد لكل شيء موقعه»[31]. تحدِّد الموضة موقع الأشياء فتضفي عليها القيمة أو تسلبها منها، وتكمن أهمية الموضة في قدرتها على السبق والاستباق anticipation لأنها على صلة دائمة مع ما يروج في العالم ومع ما يعتمل في الواقع. بحكم التصاق الموضة باللحظة فإنها تنطوي على العلامات الدَّالة على ما يخبِّؤه

31- Ibid page 89.

المستقبل، وبفضلها يمكن استشفاف واستشراف الآتي. من يقرأ الموضة جيِّدا يعلم مسبقا ليس اتجاهات الذوق فحسب بل والنزعات الفنية أيضا. فاعل الموضة وحاملها هي المرأة التي، بفضل حسِّها وغريزتها، يمكنها استباق واستشراف الآتي. يمكن أن نعرف روسيا بحكاياتها الشعبية والسويد بأساطيرها وانجلترا بقصصها الإجرامية أما باريس بل وفرنسا عموما فلا سبيل إلى معرفتِها سوى بالموضة كما قال Gutzkow. تتمثل سمة الموضة في أنها تشكل ظاهرة جديدة وسط كل الأشياء القديمة والعادية. بعبارة أخرى ليست الموضة شيئا فذا أو حدثا عبقريا بل يكمن سرها- إن كان في الأمر سرا- في أنها استحالت في سياق محدَّد إلى شيء جديد. تملي الموضة ذوقا عاما على الجمهور، وتفرض نظاما جديدا في السلوك والعيش واللباس. يقول والتر بنيامين : «إن هذا المشهد-أي ميلاد ما هو جديد، في عصر ما من بين الأشياء العادية- هو الذي يخلق هذا المشهد الجدلي للموضة»[32]. الموضة ظاهرة جماعية أو هي أشبه بحلم جماعي يهاجر إلى منطقة أو إلى فضاء سديمي لا سبيل إلى سبر أغواره هو فضاء الموضة. فهي تمنح للمرأة مظهرا معاصرا. تسهم الموضة في إضفاء نوع من السرمدية على العابر والمنفلت والزائل، أو بعبارة أخرى تخلُّد الفاني. في الموضة يتجلَّى المؤقت والفاني والعابر ولكنها توهم بأنه دائم وخالد. الموضة لا تدوم إلاَّ وقت ظهورها وزوالها، تلك هي علاقتها بالزمن، علاقة عبور فحسب. لا تموت الموضة سوى لأنها مدينة للزمن، وهي تموت وتفنى بمجرَّد عجزها عن مجاراة إيقاعه. بالزمن تحيى وبسببه تموت. يقول رولان بارت في علاقة الموضة بالزمن :«بمجرد ما يلتقي مدلول الموضة signifié بالدال signifiant (اللباس) تصير العلامة signe موضة العام ولكن هذه الموضة ترفض بشكل صارم الموضة التي سبقتها، أي ترفض ماضيها الخاص. كل موضة جديدة هي رفض للاستمرارية و انقلاب على هيمنة الموضة القديمة. تُعاش الموضة كحق، حق طبيعي للحاضر على الماضي»[33].

32- Ibid page 90.
33- Roland Barthes : *Système de la Mode*. Editions du Seuil. p. 273.

من خصائص الموضة أنها توتُّر بين الأضداد وهي مدفوعة بمجرد تخليها عن شكل إلى أن تلوذ بنقيضه. باريس عاشت على إيقاعات الموضة ولا تزال، ولا سبيل إلى فهم الحياة الباريسية بدون الموضة. تعج حاضرة باريس بعروض الموضة التي تعكس أساسا روح هذه المدينة. بقدر ما هي مختبر الحداثة المعمارية هي أيضا مختبر لتجريب الأشكال والأسلوب، ومختبر للموضة. حلت في باريس عاصمة الفن والجمال أنماط من الموضة، وفي قائمتها موضة الرياضة وسباق الخيل، ومن الآن فصاعدا لم تعد المرأة نموذجا للأناقة التقليدية وإنما صارت المرأة أساسا تعبيرا رياضيا وهي تمتطي الدراجة وترتدي اللباس الرياضي.

اقترنت الموضة دائما بالحاجة إلى الإثارة سواء في تسريحة الشعر وتصفيفه أو في كيفية اللباس أو في ارتداء خمار أو معطف. إنها كلها علامات دالة على طور تاريخي ووضع اجتماعي ميسمه الحداثة في نمط العيش وفي كيفية السلوك المتحرِّر تدريجيا من الماضي الذي ميَّز باريس في بداية القرن العشرين. يمكن انطلاقا من الموضة فك رموز المجتمع الباريسي : فالموضة سبيل إلى التميُّز الاجتماعيِّ مثلما أنها تعكس روح العصر والذوق العام، إنها-أي الموضة- محاولة للّحاق بركب الأحداث، وهي مجاراة للزمن والوقت في سرعته وحركته. كيف إذن يتسنَّى أن نستشف من الموضة ما يمكن اعتباره دافعا اجتماعيا للتمايز في الوسط الباريسي؟

يذهب شارل بلون Charles Blanc في النص الذي يورده والتر بنيامين وهو بعنوان «تأملات في لباس النساء»(considérations sur les vêtements des femmes) إلى أن انتصار البورجوازية غيَّر لباس المرأة الذي لم يعد يعكس أي قيد عائلي أو أسري، وبالتالي لم يعد لباسها ولا زينتها يشيران إلى أنها ربة بيت. واستحالت الموضة من جهة أخرى إلى وسيلة للتميُّز الطبقي، إنها حاملة لدافع هو رغبة الطبقات العليا في التميُّز عن الطبقات الدنيا أو الوسطى. فالطبقات الأولى تنخرط في سباق مرير

يؤمِّن لها التميُّز ويضمن لها مسافة سبق زمني على الطبقات الدنيا. تسير الموضة من الأعلى إلى الأسفل لا من من الأسفل إلى الأعلى. ولهذا السبب تكتسي الموضة طابعا استبداديا لأنها تثبت جدارة ما لصاحبها الذي لا يملك عنها فكاكا، وهي التي تؤهله لكي لا تتجاوزه الأحداث ولا يتخلّف عن الرَّكب. ولم يفت رولان بارت الإشارة إلى الطابع الاستبدادي للموضة. فهي تؤسس نظاما صارما من العلامات التي بمقتضاه تتخذ الأشياء الاعتباطية مظهر المعقولية وتصير وكأنها تمتثل إلى قانون عقلاني. يقول رولان بارت :«بعبارة أخرى وفي الوقت الذي تؤسس فيه الموضة نظاما صارما من العلامات، فإنها تعمل على إضفاء طَابع المعقولية على تلك العلامات»[34]. وهذا يدل على أن الموضة دلالة أو علامة قبل أن تكون وظيفة. وفقا لهذا الاعتبار ينفصل اللباس عن وظيفته الأصلية ليكتسي دلالة تجعل وظيفته لا تكتسي سوى صبغة ثانوية من قبيل المصطنع والمستعار : فالقبَّعة الأمريكية ليست للوقاية من الشمس بل علامة عن الغرب الأمريكي والسترة الرياضية لا وظيفة رياضية لها. تنطوي الموضة-حسب رولان بارت- على بلاغة Rhétorique أي على قوة الإشارة أو القدرة على الدلالة التي تقترن في أغلب الأحيان بالتميُّز الاجتماعي أو بالحرص على التفرُّد الذهني والثقافي، وفي كل الأحوال الموضة بالمعنى الوارد هنا هي ظاهرة رأسمالية ومرتبطة بنظام رأس المال. للموضة عموما-حسب والتر بنيامين- علاقة بتطور الاقتصاد الرأسمالي أو اقتصاد السوق وسيادة قيم التبادل على حساب قيم الاستعمال، وهيمنة نظام السلعة ومنطقها. ويذهب جورج سيمل G.Simmel إلى أبعد من ذلك عندما يعتبر أن اختراع الموضة يندرج في إطار التقسيم الرأسمالي للشغل حيث يقول :«لا وجود لسلعة تصير موضة وإنما تُبتكر السلع لتصير موضة»[35] وهو ما يعني أن السلعة ليست موضة وإنما نحن الذين نجعل منها موضة وفق القانون المنظم للشغل في

34- Ibid page 265.
35- Walter Benjamin :*Paris Capitale du 19e siècle*. Op cité, page 102.

المجتمعات الرأسمالية. ولا غرابة في أن تصير باريس عاصمة الموضة لأن الرأسمالية بلغت فيها شأوا بعيدا.

ما يثبت أن الموضة منتوج رأسمالي هو كونها كلما تبدَّلت صارت أرخص، وكلما صارت زهيدة السعر كانت أكثر استهلاكا، وكلما صارت كثيرة الاستهلاك تبدلت نزعاتها سريعا. إنه بمثابة دورة إنتاج رأسمالية خاضعة في قاعدتها إلى التوزيع الرأسمالي للشغل. أضف إلى ذلك- وهو ما لا ينبغي أن يغرب عن الذهن- أن الموضة تنطوي على شحنة إيروتيكية تستدعي عرضها بطريقة مُغرية ومشتهاة وهو ما لا تستطيعه سوى المرأة وحدها.

اقترنت الحداثة الباريسية بظاهرة الموضة التي صارت من سماتها الأساسية. ويمكن اعتبار الموضة بمثابة الوجه الزائل والفاني للحداثة الجمالية، بينما وجهها الآخر هو الفن. لقد جعل كل من بودلير وبلزاك من الموضة قضية جمالية في الأزمنة الحديثة. يقول والتر بنيامين في تأملاته الفلسفية حول الموضة ما يلي : «كلما كان عصر ما آيلا للزوال و الفناء صار أكثر تبعية للموضة»[36]. وما لاشك فيه أن العصر الحديث والحياة الباريسية تخصيصا موسومة بالظواهر العابرة والزائلة، مما استدعى خلق جماليات مخصوصة هي جماليات الزوال والعبور التي تجد تعبيرها الأقصى في الموضة، لأنها والزوال شيء واحد. تخلق الموضة عالما اصطناعيا يسوده ميل زخرفي أو لنقل ميل إلى التنميق والزخرفة وهو ما يسميه فوسيون في كتابه (حياة الأشكال)(La Vie des formes) بشعرية الزخرفة التي يُطلَق فيها العنان للخيال الخلاَّق و المُبْدع.

2 - باريس عاصمة الفن

ما أقصر الطريق بين الموضة والفن. يمكن القول أن الموضة هي الوجه الآخر للفن وأن الفن هو الوجه الآخر للموضة. ولكن بأي معنى؟ يلامس

36- Ibid page 105.

الفن الموضة في سرعتها وزوالها، وفي تعاقبها وفي إلغاء السابق منها اللاحق، أما الموضة فهي تتوق إلى أن تماثل الفن وتحذو حذوه وتتعقَّب خطواته في إبداع أشكال جديدة. يمكن اعتبار الموضة بمثابة الوعي الشقي للفن، بمعنى أنها تعاني من إخفاقها في التَّشبُّه به فضلا عن كونها تجسِّد ما بلغته الرأسمالية من شأو بعيد في تكريس صنمية السلعة. ومهما يكن من أمر فباريس هي عاصمة الفن والموضة معا، ومثَّلت وما تزال فضاء لبلورة الأشكال الفنية ولابتكار صرعات الموضة.

استحالت باريس إلى عاصمة للفن منذ نهاية القرن 19 ومطلع القرن 20 يؤمها الرسامون، إن لم يكن للإقامة بها فعلى الأقل لارتياد فضائها، وبالتالي صارت معبرا ضروريا لكل فنان ولكل رسام، إما لاكتشاف تقنيات جديدة أو لإبداع أشكال غير مسبوقة، إنها تحولت إلى مرتع لاختبار طرائق ثورية في الإبداع وتجريب أساليب راديكالية في الخلق والابتكار وهو ما أسهم في تحقيق طفرات فنية هائلة. يعود الفضل في تحوُّل باريس إلى عاصمة عالمية للفنون إلى صالونات العرض لأنها تشكل صلة الفنان الحديث بالجمهور فيما كان في مراحل خالية رَهْنَ الفضاء الديني للكنيسة.

أ-الفن و صالونات العرض في باريس

حفلت باريس بالمعارض والصالونات المخصَّصة لعرض لوحات الرسامين الرومانسيين في البدء أمثال أوجين دولاكروا وتلاهم فيما بعد الرسامون الانطباعيون أمثال إدوار ماني و كلود موني وكوربي Courbet، وأعقبهم الرسامون ذووا المنزع الوحشي أمثال ماتيس Matisse ودوران Derain، وآخرون. كانت صالات العرض تمثل مؤشِّرا حاسما دليلا بارزا على تطوُّر الفن عموما والرسم خصوصا حيث قيِّد للفن أن ينتقل من مرحلة رعاية الفن mécénat إلى مرحلة سوق الفن marché وهو ما أسهم في استقلالية الفنان وفي إرساء ذاتيته، ودعَّم عدم تبعيته لرعاة الفن وعدم خضوعه سوى لمنطقه الداخلي ولمتطلَّبات الإبداع. كانت المعارض

هي المحك الحقيقي لمدى أصالة الفنان، وهي المختبر الواقعي للتجارب الفنية فضلا عن كونها معبر الأعمال الفنية إلى الجمهور. لكن من الخطأ الاعتقاد بأن للمعارض هذا الوجه الإيجابي فحسب، بل كانت أيضا حلبة للصراع بين سدنة وحماة الفن الرسمي وفرسان الفن المتمرِّد. عكست صالونات العرض صراعا مريرا بين المنافحين عن القواعد الكلاسيكية ودعاة التجديد والتجريب، بين الرسم الأكاديمي والرسم المتمرِّد. وكثيرا ما رُفضت اللوحات الجريئة والصادمة للذوق العام وأقصيت من الصالونات الرسمية. ساد صالونات العرض شدٌّ وجذْبٌ بين إيديولوجية الفن المحافظ وجمالية الفن الثوري. فاشتهرت صالونات بعينها بعرض الأعمال واللوحات الفنية الصادمة للذوق العام لكونها تؤسس لجماليات مضادة مثل صالون «الفنانين المرفوضين» Salon des réfusés الذي اكتسحته لوحات الرسامين الانطباعيين، وبرزت صالونات أخرى مثل «صالون المستقلِّين»Salon des indépendants الذي احتضن لوحات الاتجاه الوحشيfauvisme، فضلا عن «صالون الخريف» Salon d'automne الذي عُرِضت فيه لوحات التكعيبيين وعلى رأسهم بيكاسو.

من العلامات الدّالة على الصراع المحتدم بين روَّاد الحداثة في الرسم وسدنة التقليد و الذي يرجع الفضل في تأجيجه إلى صالونات العرض، يمكن الاستشهاد ببعض اللوحات التي أثارت جدلا فنيا وسجالا جماليا واسعا، بل أكثر من ذلك كان لها مفعول الصدمة من مثل لوحة (غذاء في العشب) (Déjeuner sur l'herbe) للرسام الانطباعي الشهير إدوارد ماني. لا يبدو للوهلة الأولى أن اللوحة تمثِّل موضوعا شاذا، فهي لا تعدو أن تصوِّر امرأة عارية بين رجلين ليست المشكلة تكمن في عري المرأة بل كل تاريخ الرسم الغربي حافل بهذا الموضوع. مصدر الصدمة هو الوقاحة التي عُرضت بها خصوصا في سياق خاص يتمثَّل في وجودها بين رجلين يرتديانَ لباس الطبقة البورجوازية الصاعدة. وعُدَّ هذا العمل الفني رديئا من الناحية التقنية بسبب عدم احترامه لقواعد المنظور والتخطيط والرسم.

وما اعتبر عيبا هو في الحقيقة تجديد لأنه إرهاص لجماليات جديدة لاتعير انتباها ولا تلقي بالا إلى قواعد الرسم الأكاديمي. كما أثارت لوحته (أولمبيا) (Olympia) جدلا كبيرا في الأوساط الفنية واعتُبرت صادمة إلى أنها لم تلق ترحيبا حتى من أحد الانطباعيين الكبار أمثال كوربي Courbetالذي قال عنها : «إنها سطحية و تفتقر إلي نموذج مجسَّم»[37]. ولكن يمكننا أن نتساءل عن السبب الذي جعلها تبدو في أعين النقاد صادمة؟ وإذا التمسنا الجواب يمكن أن نجده في التفسير الآتي : لأن لوحة «أولمبيا» لا تصوِّر مثال المرأة ولا تتضمَّن أمْثَلَة idéalisation لها بل تقدِّمها في دنسها إلى حدٍّ أن البعض قال عنها أنها مومس. لقي الرسامون الانطباعيون معارضة قوية من طرف هيأة تحكيم صالونات العرض التي رفضت كثير من لوحاتهم.

احتضنت أرجاء باريس وفضاءاتها معارض مضادَّة مثل معرض الفنانين المرفوضين Salon des Refusés الذي أُحدث بمبادرة من نابليون الثالث نفسه من أجل احتضان اللوحات المرفوضة من طرف لجان التحكيم لأكاديمية الفنون. وقد مثَّل «صالون المرفوضين» لحظة أساسية في انبثاق الفن الحديث»[38]. وأعقبه إنشاء صالون آخر يُدعى صالون المستقلِّين Salon des Indépendants الذي عرض فيه بيكاسو وماتيس. شكلت صالونات العرض إذن مختبرا للنزعات الفنية ومرتعا للموضات الثقافية، فكل نزعة فنية جديدة وكل مذهب فني لا يجد طريقه إلى الملأ وإلى الجمهور سوى إذا مرَّ من المعارض والصَّالونات. إنها بمثابة مختبر لذوق الجمهور مثلما هي مناسبة لترويج الفن وتسويقه إن جاز القول. بل أكثر من ذلك إنها تساهم في خلق الحدث الفني الذي لا يكون في الغالب متوائما مع الذوق العام أو الذوق الساري المفعول، وكثيرا ما

37- *L'univers des impressionnistes*. Ouvrage collectif. Ed Vilo. Bruxelles 1999, page 39.
38- *Art in theory*. Ed blackell publishing, 1998 page.

كرَّست المعارض مدرسة أو اتجاها في الرسم كان ممجوجا من وجهة نظر الذوق العام. وكثيرا ما أثارت معارض لفنانين ورسَّامين في البداية فضائح جمالية ولكنها كُرِّست كأعمال عظيمة مع مرور الوقت.

ج- متاحف باريس

ليست صالونات العرض وحدها ما خلق ديناميكية لا مثيل لها في مجال الفنون بل كان أيضا لإنشاء المتاحف musées دور أساسي إذ افتتح متحف اللوفر أبوابه أمام الجمهور. واستطاع لويس فيليب جلب أبرع اللوحات إليه مثل لوحات فيلاسكيز Vélasquez وريبيرا Ribera. يرجع الفضل في إحداث اللوفر كمتحف إلى نابليون بعدما كان قصرا لملوك فرنسا مباشرة بعد اندلاع الثورة الفرنسية وانهيار الملكية.وبمجرَّد تتويجه سارع نابليون الثالث إلى البدء في أشغال كبرى من أجل توسعته.

نتطرَّق إلى الدور الذي لعبه المتحف وخصوصا متحف اللوفر مسترشدين بالسؤال التالي : بأي معنى يمكن اعتبار المتاحف حافزا للفن على تجديد نفسه وسلخ جلده وهي التي يُناط بها مهمة حفظه. ألا يوجد تعارض بين حفظ الفن وحفزه، ألا يُحيل لفظ حفظ على السكون ولفظ حَفْز على الحركة؟ مهما يكن من أمر هذه التدقيقات اللفظية فإن مفهوم المتحف يُحيل ضرورة إلى لزوم توفُّر ثقافة متحفية أي ثقافة حافظة للذاكرة الفنية. وبالفعل أنشئ متحف اللوفر لهذه الغاية. لما تقرر أن تتخلَّى الأسرة الملكية عن منتخباتها الفنية وخاصة الملك فرانسوا الأول، وأُنشئ لغاية أخرى وهي تقديم أمثلة ونماذج عن الجمال في جميع العصور للأجيال الصاعدة. فالمُرام هو ضمان قدر من التربية الجمالية ومن تربية الذوق العام الذي مثَّل هاجسا منذ فلسفة الأنوار. إن الغاية من المتاحف هي تربية النوع البشري فنيا وجماليا.

من أجل هذا الغرض ضمَّ اللوفر بين أروقته ليس أعمالا فنية فحسب وإنما تحفا و روائع فنية و يلخِّص تاريخ الفن في ذروته. أنشئ متحف اللوفر

سنة 1793 ويغطِّي مراحل تاريخ الفن من العصور الوسطى إلى سنة 1848 أما ما بعدها -ابتداء من المرحلة الانطباعية- فنُقل إلى متحف دورسي الذي فتح أبوابه سنة 1986. يضم متحف اللوفر أعمالا كُرِّست من قِبَل النقاد ومؤرِّخي الفن كروائع عالمية. يكفي ذكر الجوكاندا La Joconde للرسام الإيطالي الشهير ليونار دي فانسي Léonard de vinci و«الحرية تقود الشعب» La Liberté guidant le peuple للرسام الفرنسي دولاكروا Eugène Delacroix لتقدير مدى ندرة وأهمية الكنوز الفنية التي يضمها متحف اللوفر في أروقته. تغطي تحف اللوفر وروائعه أهم محطات تاريخ الفن من نحوت بابلية وآشورية وسومرية وأهمها رأس حمورابي مكتشف القوانين. ويشمل معرض اللوفر تمثال «الكاتب»(le Scribe) من مصر الفرعونية. أما العصر الكلاسيكي اليوناني فنجده ممثَّلا في نحت «فينوس ميلو» (Vénus de Milo) الذي يُنظر إليه على أنه يمثِّل قمة الفن الكلاسيكي. ويمكن إبداء ملاحظة أساسية وهي أن النحت عند اليونان بلغ شأوا بعيدا في تشريح الجسم الإنساني واتجه نحو اكتشاف الحركة بينما لا وجود للحركة في النحت المصري الفرعوني مثل نحت «الكاتب» فهو أقرب إلى السكون منه إلى الحركة. يشمل اللوفر أعمال ولوحات ونحوت عصر النهضة الإيطالي مثل لوحة ليونارد دي فانسي «موناليزا» ومجموعة لوحات لرفائيل والنحت المثالي الرائع لميخائيل أنجلو المسمَّى «داود»(David) الذي هو بمثابة مديح لجمال الجسم الإنساني. ويضم اللوفر في رحابه روائع الرسم الهولندي من مثل أعمال روبنس Rubens ورامبرانت Rembrandt هذا الأخير الذي اشتهر بإبداعه اللون الداخلي الذي يشع من شخوصه وليس له مصدر خارجي.

يمكن استعارة مصطلح «المتحف الخيالي» Le Musée imaginaire من أندريه مالرو لفهم شيء أساسي وهو أن كل متحِف، إن لم يكن يمنح الخلود والأبدية للأعمال الفنية، فإنه على الأقل يخلِّصها من نوائب الدهر وعاديات الزمن. يطمح كل متحف - واللوفر على رأس متاحف العالم-

إلى منح الحضور والحياة لكل ما يمكن أن يكون في حكم الموت والزوال، به تصير الأعمال الفنية معاصرة للناظر وكأن المتحف يُوقفُ الزمن لحظة في انتظار أن تبوح تلك الأعمال بأسرار الكينونة وألغاز الوجود. في رحاب المتحف نسبر أغوار الخلود والأبدية ونستكشف فيما وراء المرئي ما يَنِدُّ عن الرؤية وفيما وراء الزمن ما لا يجري عليه زمن المتحف- وهذا ينطبق على اللوفر كما على كل متاحف العالم- أوسع من مجرد فضاء للعرض، إنه مقاومة للزوال والموت ورغبة في الدوام.

ب- فضاء و أحياء باريس و الفن الجديد

وحتى نستطيع الإلمام ببعض من أوجه الحداثة الفنية نقوم باستقصاء ما لباريس من أفضال على ثلة من الرسامين، ونرصد بالأخص كيف انعكس الفضاء الباريسي على لوحات أشهر المجدِّدين في الفن عموما والرسم تخصيصا. يوجهنا في هذا الصدد سؤال أساسي وهو الآتي : كيف انعكس الفضاء الحضري الباريسي في أعمال ولوحات أكبر رسَّامي القرن 20، علما أن باريس لم يكن ليُقَيَّد لها أن تكون عاصمة الفن لو لا أنها شهدت تحولا معماريا كبيرا بإيعاز وتصوُّر من البارون هوسمان الذي أعاد هندستها على أساس أن تكون عاصمة عالمية فسيحة الشوارع والساحات، مستقيمة الخطوط. سيبدأ سريان هذه التحوُّلات المعمارية و الفضائية على إيقاع ميترو باريس الذي تم تدشينه سنة 1900 وسيكون له أكبر الأثر في تغيير نمط الحياة الباريسية من جهة انتظامها على إيقاع السرعة التي تتيح التنقل في أرجاء المدينة بدون عناء. ومنذ ذلك الحين سيزحف التطور العمراني والطرقي على الضواحي.

نسلِّط الضوء على تفاعل الرسامين الكبار مع أرجاء باريس وأحيائها وفضاءاتها الحديثة ونستوضح كيف كان لتصوريها في أغلب لوحاتهم أعمق الأثر في تطوُّر الرسمٍ في مبتدأ القرن 20 وبخاصة مع الانطباعية. يمكن إيجاز الأماكن التي خلَّدها الرسامون في لوحاتهم في الأمكنة ذات البعد الحضري dimension urbaine. ويمكن تصنيفها إلى ما يلي :

-أمكنة المرح وأوقات الفراغ كالمقاهي والحانات والمراقص التي تدلُّ على صعود ثقافة الترفيه في المجتمعات الرأسمالية.

- وأمكنة عمرانية جديدة مثل الشوارع ومحطات القطار الكبرى (سان لازار) والأحياء الثقافية ذات الصيت الفني الذائع مثل حيّ مونتمارتر Montmartre. وبصدد أحياء باريس ذات الصيت الفني والصدى الجمالي لا يمكن ألاَّ نذكر حيَّين ذاع صيتهما في العالم : حي مونتمارتر وحي مونتبارناس Montparnasse. يمكن اعتبار هذين الحيَّين يمثِّلان ذاكرة باريس الثقافية والفنية بما يحملانه من ثقل تاريخي ومن زخم فني وإبداعي.

-حي مونتمارتر :

اشتهر هذا الحي باحتضان الحركات الطليعية في الفن والتيارات الفوضوية في السياسة. لنستوضح أولا مصطلح «طليعة» : لا يخفى ما لمصطلح الطليعة Avant-garde من دلالة حربية وعسكرية -إذْ كان يشير إلى الفِرَقِ المتقدِّمة في ساحة المعركة- لكنه تعرَّض لانزياح دلالي فصار يدل علَى النخبة الثقافية والفنية والسياسية الثورية التي قطعت مع المؤسسة الرسمية وخاضت تجارب راديكالية تنتهك وتخترق معايير وقواعد الفن الرسمي والأكاديمي. تلك إذن هي «الطليعة» التي وجدت في حي مونتمارتر مستقرا لها. عاش حي مونتمارتر عصره الذهبي وشهرته العالمية من سنة 1880 إلى ما قبل الحرب العالمية الأولى باعتبارِه مستقرا ومسكنا ومرتعا للفنانين المتمرِّدين والفوضويين، وحاضنا في المُجْمَل لكل الراديكاليين. من بين الفنانين الذي اشتهروا بقلب معايير الرؤية الغربية بيكاسو الذي استقر به المقام في نفس الحي. هذا يدل على ما يحمله هذا الحي من ثقل تاريخي ومن شحنة رِمزية في تطوّر الفن الحديث. وهذا كاميل بيسارو C Pissaro الذي خلَّد في لوحاته أمكنة باريس وفضاءاتها الحضرية من أزقة و شوارع وعلى رأسها شارع مونتمارتر Montmartre الذي استحال إلى فضاء للمسارح والمقاهي. وهذا الرسام إدوارد ماني E Manet خلَّد في لوحته الشهيرة (Chez le Père Lathuile) التي رسمها سنة 1879

حانة كانت بمثابة ملتقى للفنانين في شارع كليشي Clichy وعرضت هذه اللوحة في صالون 1880. وفي نفس السياق رسم أوجست رونوار A Renoir في لوحته الشهيرة (Bal du Moulin la Galette) مكانا من الأمكنة التي بدأت تغزو باريس وهي أمكنة الترفيه والتسلية وفضاء أوقات الفراغ والتي تحتضن الاحتفالات الشعبية التي تضم أسر العمال والفلاّحين وغيرهم من الطبقات الدنيا. وها هو كلود موني C Monet يخلِّد مكانا من طبيعة عمرانية أخرى أفرزه ظهور السكة الحديدية، ويتمثل في محطة قطار سان لازار (Saint-lazare) التي تعدُّ من معالم الحداثة الباريسية بما فيها من أدخنة وأبخرة.

-حي مونتبارناس :

هو حي شهير من أحياء الفن في باريس ضمَّ بين جنباته تكتُّلا وتجمُّعا من الفنَّانين الطليعيين أمثال شاغال Chagall موغدلياني Modigliani وميرو Mirò وبيكاسو Picasso وكاندنسكي Kandinsky. كل هذا يؤكِّد واقعا مؤدَّاه أن التيارات الفنية الحديثة، وفي مقدمتها الانطباعية ازدهرت في بيئة معمارية جديدة، ويثبت أن للأمكنة دور أساسي في تبلور الاتجاهات الفنية. وأية أمكِنة؟ إنها خصِّيصا تلك التي تشكَّلت مع مطلع الحداثة في الفن، والتي أُسندت لها أدوار فنية وثقافية كالمقاهي والحانات الصالونات والمعارض الفنية وهي ذات طبيعة عمرانية حديثة وذات خصوصية شعبية ترتادها الطبقات الوسطى الصاعدة.

3 - باريس وثورة الأشكال الفنية

شكَّلت باريس مرتعا هاما لما اشتهر في تاريخ الفن باسم «ثورة الأشكال» révolution des formes. نشأت في فضاء باريس مدارس وحركات واتجاهات فنية سمتُها الغالبة ومُشْترَكُها السائد هو التمرُّد على قواعد الفن الرسمي المكرَّسة من طرف المؤسسة -إذا ما اقتصرنا على الرسم- من مثل قلْب قواعد المنظور واكتشاف الفضاء التنائي الأبعاد espace

bidimensionnel وما نجم عن ذلك من إلغاء العمق ومن اهتمام أكثر بالسطحsurface والخطوط lignes. يمكن الحديث إذن عن تحوُّل باريس إلى مختبر فني وجمالي تُبْتَدَع فيه أحدث الموجات وآخر التيارات التي تندرج تحت مُسَمَّى الاتجاهات الطليعية avant-gardistes. نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر الاتجاه الانطباعي والاتجاه الوحشي والتكعيبي والسوريالي. ومن الجدير بالذكر أن الفن الحديث اتسم بأنه يتقدَّم بأشكاله لا بمضامينه، والثورة فيه مسَّت الأشكال قبل كل شيء. نخصص القول في مدارس أو في اتجاهات بعينها نظرا لما تقدمه من نماذج عن الطفرات الفنية مع التنصيص على نوعية الثورات التي أحدثتها تلك الاتجاهات. فبعضها أبدع في اكتشاف أهمية النور ونقصد الانطباعية، وبعضها أبدع في اكتشاف أهمية الشكل وهندسة الفضاء مثل التكعيبية وبعضها الآخر أبدع في تتويج أُحادية اللون monochromatisme مثل الاتجاه الوحشي فيما أبدع اتجاه آخر في اكتشاف واقع فوق الواقع هو واقع الحلم والهذيان مثل السوريالية.

أ-المدرسة الانطباعية

يمكن رصد هذه الثورة في الأشكال قبل المضامين. يعود الفضل في ذلك إلى نشوء وتكوُّن مدارس واتجاهات فنية نبتدئ الحديث عن الحركة الموسومة منها بسمة باريس واللصيقة بعاصمة الحداثة الفنية ألا وهي الانطباعية. وسنخصص الحديث عما أعقبها من تيارات ومدراس فنية كلها تسير في اتجاه التمرد على القواعد الراسخة في الرسم والمكرَّسة من طرف الكلاسيكية والرومانسية، ونذكر من جملتها الاتجاه الوحشي والاتجاه التكعيبي.

فِيمَ تتمثَّل ثورة الرسم الانطباعي الناشئ في أحضان باريس وبالضبط في أشهر أحيائها ألا وهو جي مونتمارت Montmartre ؟ ما الانقلاب الذي أحدثته الانطباعية في الرسم؟

وُلدت حركة فنية في باريس في منتصف القرن 19 رافضة مواضيع الفن التقليدي ثائرة على قواعده ومسجِّلة من ثم انطلاقة راديكالية في عالم

الفن. كانت للانطباعيين أفكار جديدة حول الفن وطرحوا أسئلة من قبيل كيف نرسم وماذا نرسم؟. وبموازاة تلك الأفكار الجديدة طوَّروا تقنيات جديدة. ويمكن إجمالهم في الأسماء المشهورة التالية : إدوارد ماني وكلود موني وأوجست رونوار و ألفريد سيزلي و بيرت موريسو وفريدريك بازيل وكامل بيسارو وإدجار ديجا. لقد وضعوا معايير جديدة للفن. كانت باريس آنئذ مركزا ومحورا لعالم الفن. تحدوا القيود والأعراف الأكاديمية التي كانت تكرِّسها المؤسسة الفنية الرسمية المتمثلة في أكاديمية الفنون الجميلة التي قابلت أعمالهم بالرفض مما دعاهم إلى عرضها في صالونات خاصة بهم. ولشدة رفض التيار في بدايته سمِّي بالانطباعي نكاية بأصحابه وتنقيصا منهم. كانوا ضد الفن الذي تروِّج له المؤسسة Establishment. اعتبروا أن الفن ينبغي أن يعكس الحياة الحديثة وأن ينصب علي العالم الواقعي. كانوا مغرمين بمواضيع الحياة الحديثة وركزوا في أعمالهم على العالم الحضري الحافل بمظاهر الحداثة وبثقافة الترفيه، ونجد في لوحاتهم صور للحياة الباريسية من أحياء وشوارع كبرى وحفلات الرقص والمقاهي و المسارح.

يمكن القول بدءا بأن الانطباعية جاءت كرد فعل على الجماليات الكلاسيكية التي حاولت أثناء عصر النهضة استعادة الجمال الإغريقي وكان شعارها السمو. ومثّلت الانطباعية في نفس الآن تمردا على الرومانسية في الرسم. أما الإشكالية التي أرّقت الانطباعية فيمكن صياغتها في السؤال التالي : كيف يتأتّى للرسم أن يخرج من فضاء المرسم إلى فضاء الطبيعة، لا من أجل تضمينها مشاعر الكدر والسوداء mélancolie التي برع الرسامون الرومانسيون في التعبير عنها قبلهم أمثال دولاكروا وغيره، وإنما محاولة لالتقاط العابر l'éphémère واللحظي والمؤقّت. قال كلود موني :«أرْسُمْ الطبيعة كما تراها بنفسك»[39] ، ومن ثم كان هاجسهم هو القبض على النور غير مبالين كثيرا باللون على النقيض من الرومانسيين، بل يمكن القول أن اللون عندهم في خدمة النور la lumière. لماذا هذا الاهتمام المبالغ فيه

39- Lindsay Snider: *A lasting impression: French Painters revolutionize the Art world,* page 2.

بالنور؟ لأننا مع الانطباعية نحن على أعتاب خلق جماليات جديدة كان النور أو الضوء مطيتها. سبق أن قلنا بأن الحداثة الفنية التي كانت تعتمل في العاصمة الباريسية سمتها الأساسية هي التحوُّل والتبدُّل تأثُّرا بالحركة والسرعة التكنولوجية وتأسِّيا بالقطار و المحرّك. فالآني واللحظي منذ الآن فصاعدا هو الهدف الذي ينبغي ملاحقته في زواله وفنائه، وليس هناك أكثر من النور لتجسيد هذا الفناء والزوال. قال ديجا : «ما يبهر ليس هو إظهار مصدر النور بل تأثيره»[40]. كانت وجهة الرسامين الانطباعيين النور من أجل التقاط تبدُّل الأشياء وتحوُّلها ورصد الانطباعات impressions التي تخلِّفها. لا يهم في لوحاتهم و أعمالهم الواقع الموضوعي بقدر ما يهم الواقع الذاتي. الأهم ليس ما نراه بل كيفية رؤيته، الأهم ليس الأشياء المرسومة وإنما كيفية رسمها. أسست الانطباعية في الرسم لذاتية تصويرية تستجيب إلى ما تريد العين رؤيته أو ما تراه حريّا بالرؤية، ذاتية تحوِّل الصورة المرئية إلى انطباع بصري ومن ثم إلى ديمومة داخلية.

وتُرجم هذا تقنيا باعتماد الرسامين الانطباعيين على الألوان التكميلية couleurs complémentaires تفاديا للألوان الداكنة بما فيها السوداء والرمادية لا لشيء إلاَّ لأنهم يُقْصُونَ من لوحاتهم الظل والعتمة، حتَّى الظل يُرسم عندهم بلون غير السواد. كما اعتمدوا على تقسيم اللمسات اللونية. اتسمت تقنيتهم باستعمال خاص للألوان : الألوان المُنْسَابَة والمتذبذبة، الألوان اللامعة وذلك بفضل مجاراتهم لما استطاعت التكنولوجيا اختراعه من مواد جديدة في الصباغة. سخَّروا الألوان للقبض على اللحظات الهاربة قبل تبخُّرها. لا وجود للعتمة عند الانطباعيين لأنها ما تلبث تتحول إلى ضياء ومن ثم لا وجود للسواد في طريقتهم في الرسم.

40- Ibid page 2-3.

ب-ما بعد الانطباعية : تولوز لوطريك

هو فنان عَصيّ عن التصنيف، ودرءا للصعوبة والتعقيد يُصنف ضمن الرسامين ما بعد الانطباعيين post impressionnistes. ويهمنا هذا الرسام من حيث أنه جعل من الحياة الباريسية وخصوصا جانبها الحضري الحديث الموضوع الرئيسي لأعماله ومن حيث أنه من رواد الحداثة في الرسم. رغم حياته القصيرة التي لم تتعدَّ سبعة وثلاثين سنة فإنه خلَّد باريس في معظم أعماله، وخصَّ حياتها الليلية بلوحات شهيرة، خاصة حاناتها وخمّاراتها ومسارحها بمكانة متميِّزة. بل هو نفسه كان منغمسا في حياة باريس اللاهية ومن ثم أغلب شخوصه مستمدَّة من رواد الملاهي الليلية و الحانات والمقاهي التي تتخلل منطقة مونتمارتر. ولم تخل لوحة من لوحاته من مومسات وراقصات الحانات لسبب بسيط هو أن يجد أنهن أكثر تلقائية من غيرهن. كان تولوز لوطريك رسام الحياة الحديثة في باريس، ومن مظاهرها أمكنة التسلية مثل السيرك (سيرك فرناندو). أما الفضاء المحوري لفنه فهو الحانة التي كان لا يبرحها قط حانة (الطاحونة الحمراء) moulin rouge الشهيرة بباريس. أعجب لوتريك بعالم مدينة باريس الصاخب ومنه استلهم أهم موضوعاته مما يدل على أن باريس فضاء وحركة ثقافية وفنية ومعمار ومؤسسات وصالونات العرض في تلك الفترة توفر للفنانين الشرط الضروري للإبداع. باريس إذن هي مهد الحركات الطليعية في مطلع القرن 20 والتي وضع لوتربك إحدى لبناتها الأساسية. ولا نعدم دليلا على أثرها فيمن جاءوا من بعده مثل الاتجاه الوحشي والتيار البدائي : نفس النزوع نحو اقتصاد الوسائل وذات الميل إلى التمرد على القواعد ونفس التطلع إلى حرية التجريب.

لم يتبوَّأ هذه المكانة لهذا السبب فحسب وإنما أخال أنه نال هذه المرتبة المرموقة لكونه مجدِّد، و يمكن القول بأنه فتح الباب أمام الحركة الطليعية في الرسم في مطلع القرن 20. وكان له السبق في اقتصاد الوسائل من أجل استشفاف ماهية الأشياء دون الاهتمام بالتفاصيل والأجزاء. مثلما

أنه يعتبر من السبَّاقين إلي استعمال اللون الموحَّد aplat التي سنجد آثاره عند ماتيس مثلما أنه حطّم قواعد الرسم الكلاسيكي من منظور وغيره.

ج-المدرسة الوحشية

تزعم هذه المدرسة أو هذا الاتجاه التي يتزعمه هنري ماتيس Matisse وصديقه أندري دوران Derain أنها جاءت على أنقاض المدرسة الانطباعية واتسمت برد الاعتبار إلى اللون بعدما كان عند الانطباعيين في خدمة النور. لم يعد اللون مع الوحشيين مطية أو ذريعة لانعكاس النور. عمل ماتيس منذ البداية- وذلك ضدا على الانطباعيين- على تمييز اللون عن النور. افتتح الوحشيون عصرا جديدا في الفن يتسم بثورة الألوان و عنفها. استعملوا الألوان بكيفية تجعلها صارخة وعنيفة. اعتبرت لوحات ماتيس علامات فارقة في تاريخ الفن الحديث وهو ما يفسِّر لماذا كانت صادمة للذوق أثناء عرضها في صالون الخريف Salon d'automne سنة 1906 خصوصا لوحته الشهيرة (المرأة ذات القبَّعة) (la femme au chapeau) التي انشق فيها عن قواعد الرسم الأكاديمي للوجه الإنساني بحيث عالج وجه المرأة لا باعتباره موديلا modèle بل مناسبة لتلوينه كمساحة سالكا البناء ثنائي البعد وواضعا بذلك حدا للفضاء ثلاثي الأبعاد.

ما فلسفة اللون عند ماتيس؟ اللون عنده - وخلافا لما جرت به قواعد الفن الأكاديمي- لا يعبِّر عن شيء بقدر ما يعبر عن نفسه. وما خلى عمل من أعماله من هذا المفهوم الفلسفي والجمالي للَّون. أما الألوان المفضَّلة عنده مثلما عند دوران فهي الألوان الأولية couleurs primaires. ويقتضي التلوين عناية خاصة بالسطح والمساحة والفضاء وهو الأمر الذي يتوارى بمقتضاه الموضوع المرسوم. لا يهم ما نرسم إنما الأهم هو كيف نرسم، والغاية من ذلك تحطيم قواعد المنظور ومواضعات التمثُّل représentation. كل شيء يستحيل على يد الوحشيين إلى مساحات ملوَّنة ومن ثم ميلهم إلى استخدام اللون الموحَّد.

د- التكعيبية

أول سؤال يتبادر إلى الذهن هو : ماذا تعني التكعيبية cubisme ؟ إنها اتجاه أو تيار في الفن الحديث نشأ في فرنسا و في باريس خصّيصا بل وفي حي مونتمارتر بشكل أكثر تخصيصا حوالي سنوات 1906-1907 وهي نفس الفترة التي شهدت زخما فنيا منقطع النظير في باريس. إذا كانت ثورة الأشكال عرفت مع الانطباعية انجذابا إلى النور ومع الوحشية ميلا إلى اللون فإنها عرفت مع التكعيبية انجذابا إلى الشكل forme. ثورة الشكل التي أحدثتها التكعيبية تتلخّص في أن الرسم منذ سيزان اتخذ وجهة أخرى وتتمثل في النظر إلى الأشياء والأشخاص من حيث ما يختفي وراءها لا من حيث ما يظهر عليها. وما يختفي أو ما يتوارى خلفها هو البنيات التي في الغالب ما لا تُرى سوى من طرف عين الفنان. شعار التكعيبية هو النظر بعين أخرى- وبالتالي نحن بحاجة إلى عين ثالثة- إلى الأشياء فنراها كمكعَّبات ومجسَّمات وأحجام أو لنقل ككتل masses. هذه الكتل تتبدَّى على هيآت شتى : منها الدائري sphérique والمخروطي polyèdre والأسطواني cylindrique. ويمكن أن يُطرَح السؤال لماذا؟ وما الداعي إلى ذلك؟ ما هي الضرورة الجمالية التي تستدعي تحويل الأشياء إلى أشكال أو إلى بنيات؟

ثمة مكمن الثورة التي قام بها الرسامون التكعيبيون وعلى رأسهم بيكاسو وبراك وآخرون. إن المخاض الذي عرفه الفن الحديث في مطلع القرن العشرين يعود سببه إلى الأزمة التي عرفها الواقع crise du réel ou de la réalité بحيث أنه لم يكن من الممكن من الآن فصاعدا تمثل الواقع كما هو. لقد أشبع الفن الكلاسيكي الواقع تمثُّلا وأفرط في تصوير الواقع والآن حان وقت بناء الواقع وتخيُّله، وهو ما فعله التكعيبيون ومن قبلهم الانطباعيون، بمعنى آخر تشكيل الواقع لا كما هو وإنما كما نراه. ينبغي تطويع الواقع بحيث يبدو لنا كما نريد. لا يترجم هذا رغبة في الترف وإنما يجيب عن أسئلة مُحرقة يطرحها الواقع الحديث، وعلى رأسها لماذا لا زال

الفن يحاكي الواقع بينما التاريخ الأوربي الحديث يعرف طفرات متعاقبة تكنولوجية و علمية وتحوُّلات اقتصادية واجتماعية وثورات فكرية؟ هل يوجد بعد هذا مبرر ليظل الفن يحاكي الواقع؟

ظهرت الحاجة إلى تثوير الرؤية وإبداع ثقافة بصرية جديدة. بطبيعة الحال لا ينبغي أن نتخيل وكأن الأمر يتعلَّق بوضع تخطيط مسبق. في غالب الأحيان ما يتم ذلك عفويا وبكيفية حدسية. توصَّل الاتجاه التكعيبي إلى أنه لم يعد هناك ما يمكن تمثيله وينبغي أن يخضع الواقع إلى التفكيك وإعادة التركيب حسب إشكاليات وهموم العصر. هذا التشكيل الجديد يحمل فلسفة جمالية جديدة ترتكز على زهد في الألوان إلى حد استعمال لون واحد بل في بعض الأحيان تُفضَّل الألوان الرمادية(كما هو في لوحة كرنيكا لبيكاسو) والبنيَّة و ذلك خلافا للاتجاه الوحشي، وفي المقابل تقوم على درجة عالية من هندسة الواقع والإفراط في تحويل كل شيء إلى شكل وحجم وكتلة. هذا كله في أفق قلب قواعد المنظور، ومنذ الآن يمكن رؤية الأشياء من جميع الزوايا لا من زاوية واحدة. لا توجد من الآن بؤرة واحدة-كما تنص على ذلك قواعد المنظور- بل بؤر متعدِّدة حتى قال أبولينير G Appolinaire عن الرسم التكعيبي بأنه «سيكون رسما خالصا ومطلقا». ونظرا للنظر الهندسي الذي يختزل الواقع في أحجام وأشكال لهو حري بأن يمنح للفن قوة كبيرة على التعبير أساسها الثورة الراديكالية على كل ما هو تمثُّل. كان البيان الرسمي عن ميلاد الفن التكعيبي معاصرا لإبداع بيكاسو لوحة (فتيات أفينيون) (les Demoiselles d'Avignon) التي تعتبر علامة فارقة في تاريخ الفن الحديث : تجتمع فيها كل مواصفات هذا التيار الفني من أحادية اللون ومن هندسة الأجسام والوجوه ومن تحويل وجهين اثنين أحدهما إلى قناع إفريقي و الآخر إلى تمثال مأخوذ من جدارية مصرية قديمة، فضلا عن ما تحتمله اللوحة من تأويل عام وهو أنها تخلق في آن واحد ما يشبه مزيجا من اللذة و الشهوة التي تسبق الألم.

ه-بدائية بول كوغان

بول غوغان الذي يعتبر زعيم التيار البدائي في الرسم، ويُعتبر في أحايين أخرى زعيم المدرسة الرمزية هو من الفنانين الذين أنجبتهم باريس العاصمة العالمية للفن. كان على مقربة من الانطباعيين وخاصة منهم سورا Seurat وسينياك Signac بل وساهم في صالونات العرض إلى جانبهم واستلهم منهم وهج الألوان والانجذاب نحو النور، كما كان متمردا على المواضعات مثلهم. التقى فان كوغ في باريس سنة 1886 مما سيكون له أثر على مصيره في الفن. نفس القبس من الإبداع استلهمه من باريس عاصمة الفن التي شكّلت مختبرا للحداثة الفنية. ومن علامات الإبداع تلك أنه نحا في فنه منحى التبسيط الذي عايناه عند لوتريك، واهتم أكثر بالأشكال واستعمل بشكل واضح اللون الموحَّد الذي لاحظناه عند لوتريك. استطاع غوغان أن يخلص الفن من التبعية للواقع بواسطة الاستعاضة عن الإحالة إلى الأشياء بالإشارة إلى الرموز، ووجد في أسفاره ورحلاته مغامرة جمالية تحمله إلى أمكنة غير مألوفة. وما الشخوص التي تعج بها لوحاته سوى محاولة للخروج من معايير النظر الغربي ومن المواضعات البصرية الغربية. إنها محاولة لاكتشاف جماليات بصرية جديدة مستلهمة من شعوب «الماوري». إذا كانت باريس ملهمة الموجات الفنية الجديدة فإنها في جانب آخر تمثّل ما يحاول الفنان التخلّص منه أي محاولة التخلّص من استبدادية النظر الغربي الذي أفضى إليه الإفراط في الحضارة. ألَمْ يغادر غوغان فرنسا إلى جزر المحيط الهادئ لكي يتحرر على حد قوله من فرنسا المتحضرة إلى حد الإفراط؟

خ-تعبيرية فان كوخ

كانت باريس ملهمة الفنان الهولندي فان كوخ ليس كمقر للإقامة وإنما كمعبر أو ممر فني ثقافي ضروري. هبت عليه رياح الانطباعية بفضل أخيه تيو فان كوخ الذي كان مختصا في سوق الفن في العاصمة الفرنسية باريس فتأثر بكلود موني وبإدجار ديجا وكاميل بيسارو وجان رونوار

وآخرين. وَسَمَتْهُ المرحلة الباريسية بنوع من التوازن النفسي الذي افتقده في لاهاي وفي لندن، وساهمت في تطوير فنه. اقتبس من الانطباعيين وضوح الألوان وحرارتها كما استلهم ميلهم إلى النور رغم اختلافه معهم لاحقا بسبب طاقته المتدفقة في بعض الأنحاء وعلى سبيل المثال لا الحصر لم يتبنَّ طريقتهم وتقنياتهم في الرسم ونادرا ما كان يستعمل لمساتهم المجزَّأة وكان أكثر ميلا إلى ضربات الفرشاة القوية. ومن دواعي الاستغراب أنه اتخذ في المرحلة الباريسية مواضيع أغلب لوحاته الزهور والأشجار فرسم في لوحة مشهورة عبّاد الشمس وفي لوحة أخرى شجرة السرو. كما رسم أزواج الأجذية المشهورة والتي يبلغ عدد اللوحات المخصّصة لها ثمانية. يقول فخري خليل عن هذه المحطّة الباريسية التي خلت لوحات فان كوخ أثناءها من الشخوص وانحصرت في مناظر الطبيعة : «لم يرسم فان كوخ في باريس الفلاّحين والعمال والموضوعات الوضيعة والمشاهد المألوفة بل عكف بدلا منها على رسم الموضوعات اللاشخصانية»[41] ، وكانت المحطّة الباريسية غنية وثرَّة حيث تأثر بالفن الياباني -وخاصة فن المطبوعات Estampes- الذي كان مشهورا في باريس. بعدما بدأ فانسِن فان كوخ يتبرم بالفن الانطباعي سيغادر باريس بحثا عن الشمس للتخلُّص من كدر العاصمة الباريسية وبحثا عن الألوان الصارخة والحارة فكانت وجهته بلدة آرل Arles جنوب فرنسا.

تجدر الإشارة إلى أن الهاجس الميتافزيقي لدى فان كوخ وجد ضالته تشكيليا و جماليا في اللون الأصفر إذ يعبِّر أكثر من غيره عن عذاب نفس الفنان و اضطرابها و عن حيرتها الوجودية كما يبدو في لوحته الشهيرة (غربان فوق حقول القمح Champs de blé aux corbeaux 1890). فيما خص فان كوخ اللون الأزرق لوحة الليل ووحشته مثل ما يظهر للعيان في لوحته(ليلة مقمِرة Nuit étoilée 1889).

---

41 - أعلام الفن الحديث . ترجمة وإعداد فخري خليل . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . 2005 ، بيروت ص 41 .

4 - في النحت

النحت من الفنون الجميلة الأساسية والتي لا يمكن استكمال صورة باريس عاصمة للفن والجمال من دونها. أكثر من ذلك إن النحت هو من أقدم الفنون، ولا غرابة في ذلك لأنه الفن الذي، بعد العمارة يحفظ أثر الإنسان ويكون وسيلته في التعبير عن أحاسيسه ومجالا لإبراز هواجسه الداخلية. ألم يعتبر هيجل النحت ثاني الفنون ترتيبا بعد العمارة؟ النحت فن أحجام وفضاء مثله في ذلك مثل العمارة architecture غير أن في العمارة يكون الفضاء حاويا وفي النحت يكون مُحْتَوى. يقوم على إبراز الأشياء والكائنات من الخلفية التي تقوم عليها، هو بمثابة نقش وحفر على مختلف أنواع المادة. لم يكن النحت إلى حدود القرون الوسطى منفصلا عن الرسم، وكان يُعتبر كل من الرسام والنحات صانعا للصور.

أنجبت الحاضرة الباريسية نحاتا بل وأحد أهم النحاتين في منتصف القرة 19 و مبتدأ القرن 20 ألا وهو أوجست روودان Auguste Rodin المزداد سنة 1840 والمتوفَّى سنة 1917. ومن غرائب الأمور أنه بالرغم من كونه صار نحاتا كبيرا غير أنه رسب في مباراة ولوج أكاديمية الفنون الجميلة بباريس في مادة النحت بعينها. عرض أعماله ومنحوتاته في صالون باريس الذي كان بمثابة المعرض الرسمي لأكاديمية الفنون الجميلة حيث تُعرَض آخر أعمال الفائزين بجوائزها. صار صالون باريس الممر الرئيسي لكل فنان يريد أن يصنع لنفسه اسما. كان للصالون صدى ثقافي كبير في عموم باريس ولكنه ارتبط بالاتجاه الأكاديمي في الفن ولم تتسع رحابه للفنانين المتمردين وعلى رأسهم الانطباعيين.

يمكن أن نتساءل عن مدى راهنية روودان

كتب الشاعر الألماني الذائع الصيت راينر ماريا ريلكه عنه كتابا أسماه(أوجست روودان) قدَّم له بالعبارات التالية : «الكتاب يعملون بالكلمات والنحات بالحركات» وهي عبارة لبومبونيوس كوريكوس Pompinius Cauricus وعبارة أخرى لإميرسون يقول فيها : «البطل

هو الذي يكون في حركته متمركزا»، وبالفعل فإن حركة رودان النحات لها مرتكز في نهاية المطاف و ذلك مصدر قوته الفنية. ولما كانت الوحدة أو العزلة هي شيطان الإبداع فإن رودان- على حد قول ريلكه- كان قبل شهرته وحيدا، وازداد وحدة بعد شهرته. يمكن أن نتساءل في البداية ما مدى راهنية رودان في عصر التنصيبات installations وفي عصر تحوَّل فيه الفن إلى إنجاز performance ولو يتبقّ من العمل الفني سوى التشظي. ربما كان أول ضحية لفن رودان هو رودان نفسه. فقد استحال تمثال (المفكر) إلى جسدٍ إشهاري support publicitaire للترويج للحواسيب. ينبغي إذن التخلّص من كثير من الأحكام المسبّقة إذا أردنا اكتشاف رودان.

يمكن القول أن سر فن رودان هو الجسم الإنساني حيث يقول عنه ريلكه : «العنصر الأساسي في أعمال رودان هو فهم الجسم الإنساني»[42]. إنه استكشف سطح الجسم الإنساني بشكل مكنه من إبراز القوى المعبِّرة عنه بحيث لا يكون شيء في الجسم لا معنى له مهما قلّ شأنه، بل حتى أصغر جزء يكون نابضا بالحيوية.

من أهم أعمال رودان في النحت منحوتة بعنوان (العصر البرونزي) (l'Age d'Airain) الذي انتُهِيَ من إنجازها سنة 1877 ويفضلها صار مشهورا في فرنسا والعالم. بعد نيله لهذه الشهرة طُلِبَت منه طلبات لمنحوتات أخرى نذكر منها منحوتة (القبلة) (Le Baiser) التي تم عرضها في المعرض العالمي لمدينة باريس سنة 1889. كما نحت تمثال (بلزاك) بطلب من جمعية «أناس الأدب» وطُلب منه قصر ونسمنستر (بورجوازيون من مدينة كالي)(Les Bourgeois de Calais). ولكن أشهر أعماله طرّا هو تمثال (المفكر) (Le Penseur) الذي استغرق في إنجازه سنتين ما بين 1880 و 1882 وصُنع في البداية من الجبس ثم أعيد صنعه من البرونز من أجل عرضه في مقر (البانتيون) Panthéon في باريس سنة 1886. كل هذه الأعمال جعلته يتوِّج حقبة هي حقبة الفن الجديد إلى جانب الرسامين الكبار أمثال فان كوخ وكوغان وسيزان.

42- Rainer Maria Rilke: *Auguste Rodin*. Page. 36.

يتجسد في تمثال (المفكر) أسلوب رودان الذي انفصل فيه عن الطابع الزخرفي المميِّز لاتجاه الكلاسيكية الجديدة، ويعود الفضل في تحرُّره من النزعة الأكاديمية إلى الرسام ونحات عصر النهضة الإيطالية ميخائيل إنجلو. ويكفي النظر إلى تمثال هذا الأخير بعنوان (دافيد) لمعرفة مدى تأثُّره به. ففي تمثاله (المفكر) يظهر تناسب ما بين الكتلة العضلية والاستغراق في التأمل العميق. ثمة تناسب بين قوة الفكر وقوة العضل، بين النفس وبين الجسم. إن القوة العضلية ما هي سوى مظهر خارجي للقوة الحقة والفعلية النابعة من الفكر ومن الذات ومن الحياة الداخلية. لا تقل منحوتة (بورجوازيون من كالي) إتقانا وتعبيرا عن تمثال (المفكر) لأنها تجسِّد مأساة ستة من بورجوازيي كالي قدموا أنفسهم فدية حتَّى لا يمس أهل مدينة كالي المحاصَرة من طرف الإنجليز أثناء حرب المائة عام بسوء. عبَّر في نحته هذا عن الألم والقلق وعن قوة القدر كما يغلب على العمل طابع الكآبة. كل واحد من هؤلاء البورجوازيين الستة يسير نحو مصيره بإيقاعه الخاص. تحكي هذه المنحوتة عن حرب المائة عام حيث تخلى الملك فيليب السادس عن مدينة كالي المحاصرة لمدة سنة. هؤلاء الستة يسيرون حفاة عراة متجهين إلى ملك الإنجليز من أجل تسليمه مفاتيح المدينة. أما فيما يهم الأسلوب فقد استطاع رودان أن يُجاوز الكلاسيكية الجديدة وأن ينحو منحى واقعيا بفضل تجسيده للجسم كما هو دون مواربة ولكن دون أن يغفل أن الجسم ما هو سوى المظهر الخارجي لقوة النفس.

إن الفضاء كما يتطلَّبه رودان يمنح للنحت ثلاث وسائل لاستقبال الحداثة : فهو يُقحم على المستوى السيكولوجي ما يهدد بانهيار التوازن الهش الذي يؤدِّي إلى القلق، ثم يقترح على المستوى الفيزيائي كَوْنا تتداخل فيه وتتبادل التأثير الأحجام الفارغة والصلبة على نحو أو على نمط تنفجر منه القوة والطاقة. ما فعله رودان كما يقول ليو شتانبرج Léo Steinberg هو أنه حطّم في مجال النحت كل البداهات.

خاتمة

اعتُبرَت باريس بحق مختبرا للحداثة وهو ما بوَّأها مكانتها المرموقة كعاصمةَ للفن والجمال في العصر الحديث بكل ما تعنيه عبارة «مختبر الحداثة» من اختبار الأشكال و تجريب الألوان، ومن إبداع الأساليب الفنية والجمالية. من عمق باريس انطلقت شرارة التجديد في أشكال البناء والمعمار والهندسة، وفي فضائها صيغت أكثر الطرائق تمرُّدا في الفن والرسم والنحت وفي كل الفنون البصرية، وبين أحضانها تبلورت أحدث الأساليب و أكثرها جرأة و جسارة في الموضة واللباس والديكور، وفي أحيائها الشهيرة -التي منها على سبيل الذكر لا الحصر حي مونتمارتر و مونبارناس- نشأت وترعرعت أكبر التيارات الطليعية في الفن في القرن العشرين من انطباعية و وحشية و تكعيبية و ما فوق واقعية Surréalisme. وفي أروقة صالوناتها ومعارضها دارت رحى معارك فنية وجمالية ونشبت مواجهات مصيرية بين الفن الأكاديمي المحافظ والفن المتمرِّد. وفي رحابها صيغت أشهر البيانات الفنية Manifestes Artistiques مثل البيان السوريالي الذي هو بمثابة محاولة من أندري بروتون André Breton من أجل تنظير وتأسيس جماليات جديدة في الأدب وفي الفنون البصرية على وجه التحديد عن طريق الإعلاء من اللاشعور ومن الأحلام ومن كل ما من شأنه التمرُّد على إمبريالية العقل واستبداده ودكتاتوريته. أليس أندري بروتون هو القائل : «إن العجيب دائما جميل، لا شيء جميل سوى العجيب»، والعجيب بالذات هو من

نسْج الخيال ومن إبداع الحلم. شكَّلت باريس قبلة الفنَّانين وممرّا ضروريا في سبيل تطوير تقنياتهم وإنضاج أساليبهم، وهي مكان إقامة بالنسبة لبعضهم (بيكاسو) ومعبر بالنسبة لبعضهم الآخر (فان كوخ) وهي في كل الأحوال الفضاء الذي يصنع فيه كل فنان لنفسه اسما. كما لا ينبغي إغفال مسألة هامة وهي أن باريس كانت ولا تزال سوقا للفن، حيث يتواجد تجار الفن ومنظمو ومفوَّضو المعارض الشيء الذي حدَّد مصير الفن بالانتقال من طور الرعاية إلى طور متقدِّم وهو طور السوق.

وأخيرا مثَّلتْ باريس مختبرا للحداثة الفنية وفضاء ترعرعت فيه ثقافة بصرية جديدة وابتُدعت فيه اتجاهات إيقونولوجية مُبْتَكَرَة. كل هذا يَصُبُّ في الفرضية التي انطلقتُ منها والتي مَفَادُهَا أن لإبداع الصور الفنية شروطه المتمثّلة في الحداثة السياسيّة والمدنيّة والمعماريّة وكلها اجتمعتْ في مدينة باريس.

الفصل الثاني

فلسفة الفن المعاصر

لا يخلو الفن من فلسفة ولا تخلو الفلسفة من فن. لا غنى للفلسفة عن الحساسية الفنية مثلما لا غنى للفن عن المفاهيم الفلسفية، ويتأكّد هذا أكثر مع الفلسفة المعاصرة. حظيت الفنون البصرية والتشكيلية المعاصرة باهتمام أشهر الفلاسفة المعاصرين. استقطبت الصورة الفنية اهْتَمَامَهُمْ إلى حَدّ أنْ أَفْرَدَ جُلُّهم إنْ لم نقل كلهم، إذا لم يكن كتابا مستقلاّ مثل جاك دريدا وجيل دولوز فعلى الأقل نصوصا مُفْرَدة تندرج في كتاب مثل ما فعَلَ ميشيل فوكو. والذي يُوَحّدُ هؤلاء هو أنهم أعملوا التفكير الفلسفي في قضايا الفن، وخاصة في أبعاد ودلالات الصورة الفنية من منظور فلسفي.

إذا كان الفن أقدر على التعبير فالفلسفة أقدر على التفهُّم، عُدَّةُ الفنّ البصري الصورة، وعَتَادُ الفلسفة المفهوم، وبَيْنَهُمَا تُخُوم غير مُسْتَكشَفَة لا حدود مرسومة. الشيء الذي يجعل المتأمّلَ يَمُرُّ، إذا تَمَلّكَ العُدَّة الفكرية الضرورية، من أحدهما إلى الآخَر بيُسْر ومن دون عناء. يَمْلكُ الفيلسوف التَّصَوُر والفنان الحدس والخيال، وكلاهما تؤرّقهما هموم مُشتَركة ويتقاسمان هواجس مُتبادلَة من مثل أفول المعنى في الأزمنة المعاصرة، ونهاية الحكايات الكبرى وغيرها من الهواجس.

التفكير الفلسفي في الصورة الفنية، وخاصة الصورة الصباغية، وليس السينمائية ولا الفوتوغرافية واللتان تندرجان في إطار الصورة الآلية هو الذي يَهُمُّنا في هذا البحث. اتخذ دولوز من دراسة حالة فنية

تختصر في نظره الفن المعاصر برمته والمتمثّلة في الرسام الإنجليزي المُعاصر فرنسيس بيكون مثالا لاختبار تأملاته الفلسفية، واتخذ فوكو من الرسامِ الإسباني فيلاسكيز نموذجا لإثبات أفكاره حول الفن الحديث، وحوْلَ انهيار التمثّل، وتناوَلَ دريدا الرسام الهولندي فان كوخ لإبداء نظراته في الفن. والمشتَرَك بينهم هو محاولة صياغة رؤيتهم الفلسفية في إبداع الصورة الفنية : بمعنى كيف تُجسّد الصورة الفنية الفوضى وكيف تُنْبِئُ عن الكارثة في نظرِ دولوز، وكيف تُفضي إلى انهيار أسس التمثل بالنسبة لفوكو، وكيف تُلَبّي نداء الكينونة وتشهد على حضرة الوجود بالنسبة لجاك دريدا.

دولوز أو الرسم ومشكلة المفاهيم

محاولة تقديم

يتنزَّل الفن من فلسفة جيل دولوز منزلة رفيعة. و بما أن فلسفته تتوزَّع بين التكرار و الاختلاف différence et répétition، فإن الفن حاضن ليس للتكرار بل لتكرار التكرار répétition de la répétition الذي يؤول في نهاية المطاف إلى الاختلاف. الفن تكرار لا بمعنى أنه ينتج نسخا أو يحاكي شيئا، ولكنه بالضد من ذلك، وأثناء إنتاجه للتكرارات، ينتشل الأشياء من ابتذالها المُمِلّ ويمنحها نَفَسا جديدا ويخرجها من آليات الهوية لِيلقي بها في أحضان الاختلاف. يولِّد الفن الفوارق و ينتج الاختلافات بين غرائز الحياة وغرائز الموت، بين النظام والفوضى، بين الذاكرة والنسيان، بين الأشياء وأشباهها.الفن إثبات للتكرارات ولعبٌ عليها، الفن تأكيد للفوارق وتعميق لها. إنه لعبة نرد وضربة حظ تتصيَّد القدر حيثما تأبَّى وتمنَّع. غالبا ما توجَّست فلسفة الاختلاف من مقولتيْ التناقض والنفي العائدتين إلى فلسفة هيجل، وأقحمت بدلا منهما مقولتيْ الإثبات والتكرار العائدتيْن إلى فلسفة نيتشه. يبتعد الفن ما أمكنه الابتعاد عن ضَمِّ الأضداد ويتجه إلى تعميق الفوارق وإنتاج التكرارات. خلاصة القول أن فلسفة دولوز في الاختلاف تجد في الفن بجميع ألوانه حاضنة لما يحفل به الوجود من تكرار وفرْق، ويعود للفن وحده القبضِ على مواطن القوة، والتدليل على مراتب الشِّدَّة intensité. فما هو الحال بالنسبة لفن الرسم

وفن التلوين المعاصر الذي تخلَّى عن التَّشخيص la figuration وتمثُّل الأشياء والأشخاص واتجه نحو إبراز القوى الثاوية في الأشكال؟

اهتم جيل دولوز أيَّمَا اهتمام بالفن بجميع أشكاله وتلْوينَاتِه من الأدب إلى التصوير أو التلوين مرّورا بالسينما. ومادام غرضناَ هوَ بيان الصلة بين الفلسفة والرسم فلن ندرج في اهتمامنا في هذا المقام سوى علاقة الفلسفة بالصورة الفنية دون الصورة الآلية أو السينمائية تحديدا، ودون الصورة الأدبية المجازية. لقد وَجَدَ دولوز في فن الرسم أو التلوين تعبيرا عَمَّا تقول به فلسفته من صراع القوى لأن الفن يمثِّل لحظة التقاطها capture des forces. وما عنايتُهُ بالرسام الإنجليزي المعاصر فرنسيس بيكون سوى لِكَوْنِ هذا الأخير، يجسِّد على مستوى التصوير أو الرسم، هذه اللحظة التي تتشكَّل فيه القوى. يمثِّل كتاب «منطق الحساسية» (logique de la sensation)، الذي أفْرَدَهُ دولوز لأعمال بيكون، محاولة فلسفية لفَهْم منطق الفن، وخاصة الرَّسْمِ أو التَّلْوين، وسيُعْنى فيه لا بكيفية تكوُّن الأشكال وإنما بتَحلُّلها، وسَيُبَيِّن أنَّ فيما وراء الأشكال تسري قوى، لا ينجح في التقاطها والقبض عليها سوى رسَّام من طينة بيكون.

لا وجود لحكاية narration في رسوماته ولوحاته وإنما توجد وجوه مشوَّهة و أشكال مُنْحَلَّة. ليس بيكون معنيا بتشخيص أي شيء سواء كان شكلا أو وجها بقدر ما أنه مهتمّ بتَشْويهِهِ إلى الحدِّ الذي يُفصح فيه ذلك الشكل أو الوجه عن القوى العنَيفة التي تمزِّقه من الداخل. إن الشكل مركَّب من علاقات قوى ومحكوم عليه بالتحلُّل والتفسُّخ والتمزُّق بفعل تجاذب تلك القوى.

لقد تعلَّق السؤال عند فرنسيس بيكون بالكيفية التي ينجح فيها التصوير أو الرسم المعاصر من التَّخلُّص من التشخيص والاتجاه لا نحو التجريد وإنما نحو أشكال ووجوه وملامح جديدة أبعد ما تكون عن محاكاة الواقع أو حتَّى تمثُّله : الجسد بدون أعضاء والوجه بلا ملامح والأمكنة بدون الأبعاد المعهودة للأَمكنة. من التشخيص إلى المشخَّص de la figuration

ومن السرد والخطاب والعبارة إلى العلامة اللونية التي تتكلَّم au figuratif بنفسها. نهاية السرد في الرسم المعاصر ونهاية التشخيص ونهاية التمثُّل.

تلتقي الفلسفة بالرسم أثناء إدراكنا للعلاقة بين الفكرة أو المفهوم من جهة واللون من جهة ثانية. تُبْدِع الفلسفة مفاهيم تُقَرِّبنا من إشكالية الألوان في فن الرسم. وبناء عليه يطوِّر دولوز ويُبْدِع مفاهيم مثل الكارثة والكاووس والرسم التخطيطي من أجل فهم منطق الحساسية، وحركة الألوان في الرسم. إن قلق اللون يشبه إلى حدٍّ كبير قلق المفهوم، وثمة حركة دائبة وترحُّل دائم بين الفلسفة من جهة والفن من جهة ثانية. يسخِّر تحليلاته للفن من أجل بيان حركة المفاهيم، ولا تخفى الصلة عنده بين الفن والفكر على غرار كبار الفلاسفة، ولا تخفى الخاصية التشكيلية للفكر plasticité de la pensée وهو ما يحول دون تحجُّره وتكلُّسِه في نسق مُغْلَقٍ لأن الفكر صيرورة devenir. للصورة حياتُها الخاصة، وهي لا تنكشفً بالفهم بل بالحساسية. إنَّ لغةَ الفنِّ غيرُ خطابية بل لغة بصرية تتوسَّل بالصور، صورُ الإحساسات والانفعالات المحَفِّزة للفكر، ومن ثم ضرورة التفكير بواسطة لغة الصور. لا يصلح الفن لئن يكون ميتافيزيقا مُطبَّقة métaphysique appliquée، بقدر ما يحتاج إلى أن يكون ممارسة فكرية أو بتعبير آخَر مغامرة فكرية. لا مراء إن ثمة حدود بين الرسم والكتابة بالرسم أي الكتابة بالصورة، لا بالعلامة اللغوية. حَقًّا إن الفن هو كتابة خاصة أو كتابة ذاتية auto écriture، كتابة بصرية ولكن هذه الصعوبات لا تفُتُّ من عقد صلات ومشابهات ووشائج بين لغة المفهوم ولغة اللون والصورة والشكل، وهي المغامرة الفكرية التي تجرَّأ دولوز على خوض غِمارها.

يستعمل دولوز ثلاثة مفاهيم فلسفية من أجل ممارسة الفكر في الفن من حيث هو لغة صور ومادة وإحساسات، وهذه المفاهيم هي على التوالي : مفهوم الكارثة التي لا ينشأ عمل فني من دون أن ينبثق منها، والمخطط أو التخطيط الأولي الذي يُلَمْلِمُ الفنان بواسطته العناصر

المبعثرة والهلامية، وأخيرا الصراع مع الإكليشه أو مع الأشباه والظِّلال التي بواسطة قهرها يتمكَّن الفنان من إبداع شيء جديد غير منسوخ.

مفهوم الكارثة

يستعمل جيل دولوز مفهوما يعتبره أساسيا في الرسم ألا وهو مفهوم الكارثة catastrophe ويدل على لحظة في الإبداع يتم بواسطتها إخراج أو ولادة شيء جديد من صميم اللوحة. هذا الشيء الجديد يتمثَّل في مزيج من الألوان أو حسب اصطلاح دولوز نفسه سلسلة من الألوان gamme de couleurs لا سابق لها. فمرور اللوحة أو العمل الفني من الكارثة ضروري لأنها هي التي تضمن ألاَّ تؤول الألوان إلى ما يشبه الألوان الباهتة أو الرمادية، الكارثة هي التي تضمن أن يكون صعود ألوان جديدة على درجة من القوة بحيث لا تترك مجالا للألوان الشاحبة والكئيبة. كل رهان الرسم يتلخَّص بحسبه في اللون. فاللون الرمادي والباهت دليل على فشل الرسام أما اللون القوي حقا فهو ذلك الذي ينضح قوَّةٍ ويفيض حيوية. ولا تخفى ها هنا آثار فلسفة القوة والحياة لدى نيتشه على تقييم دولوز للرسم الحديث. ويستشهد بقول مأثور ومشهور للرسام أوجين دولاكروا مفاده أن اللون الرمادي هو العدو اللدود للرسم. كانت معركة بول سيزان كلها مع اللون لكنه لا يذهب مذهب دولاكروا في قولته عن الرمادي بل يعتبر دولاكروا أن من لم يرسم الرمادي ليس بعد رسَّاما. لأن الرمادي في تصوُّر دولوز نوعان : رمادي حاصل مَزْج أو امتزاج الأبيض والأسود و هو مؤشِّر فشل فعل الرسم نفسه، ورمادي ناجم عن مزج كلِّ الألوان، رمادي مثل نار الجمر gris du brasier، رمادي متوهِّج وهو دليل نجاح الرسام. يسمي كاندنسكي اللون الرمادي الأول لونا ارتكاسيا واللون الرمادي الثاني فعَّالا. ويأتي هذا التقسيم على غرار تصنيف نيتشه للقوة إلى قوة فعَّالة و قوة ارتكاسية.

اللون الإبداعي حقا هو اللون الصاعد، اللون الذي يخرج من صميم الفوضى العارمة التي يضعنا الرسم في حمأتها. واللون الرمادي الفعَّال والمتوهِّج هو ما منه تصدر كلُّ الألوان الساطعة. و هنا لا بد من توضيح ماذا يعني دولوز بالفوضى أو الكاووس chaos؟

لا مراء في و جود علاقة بين مفهوم الكارثة و مفهوم الكاووس الذي لا يعني قطعا ما يناقض النظام. لا يقاس الكاووس بشيء ولا يناقض شيئا ولا يُنسَبُ لأيِّ شيء، إنه الفوضى المطلقة أو ما سبق أن وصفته بالفوضى العارمة. لا يمكن فهمُ فعل الرسم بدون استعمال مفهوم الكارثة التي تضعه على شفا الهاوية، وما الهاوية سوى هذه الفوضى العارمة التي تسبق فعل الرسم والتي لا يستطيع الفنان المبدع عنها فكاكا، ومنها يخرج كل شيء أو لا يخرج أي شيء. وما يخرج من صميم الكارثة ومن عمق الهاوية هو اللون، إذ لا يقاس الرسم بالموضوع المرسوم وإنما بكيفية الرسم التي ليست شيئا آخر سوى اللون ذاته. وبناءا عليه فالكاووس- وهذا أفضِّل استعمال اللكلمة الإغريقية لأنها لا تعبِّر عن نقيض الفوضى أي النظام- ليس مفهوما ولا مقولة بل إنه نقيض المفهوم أو بكل بساطة لا-مفهوم non-concept كما يرى بول كلي Paul Klee. والنقطة le point هي ما يرمز إلى الهاوية أو الفوضى أو الكاووس عنده وهي نقطة لا أبعاد لها أو نقطة بدون أبعاد. إن النقطة هي هذا الوجود المعدوم أو هذا العدم الموجود، هي هذا المفهوم الذي ليس بمفهوم إطلاقا والذي منه يخرج كل شيء أو لا يخرج أي شيء، ما يصير وما لا يصير، ما يوجد و ما لا يوجد. النقطة حسب تعبير دولوز هي العلامة التشكيلية أو الدلالة التصويرية على الكاووس بالمعنى المذكور آنفا، وتكتسي لون الرماد الذي هو مزيج من الألوان جميعها ويقع في موضع لا هو بالأعلى ولا بالأسفل، لا هو باللون الدافئ ولا باللون البارد. إنها نقطة بلا أبعاد لأنها أصل الأبعاد ويمثِّلها بول كلي بالمركز الأصلي للكون الذي تتحدَّد منه كل الأبعاد، إنها بدء العالم أو كما يدعوها بالبيضة. تلخِّص النقطة فكرته التشكيلية عن نشأة الكون.

ما فعل الرسم حسب بول كلي سوى تحديد نقطة البدء في اللوحة ومن ثم جعلها، وهي النقطة الرمادية، المنبع الذي تخرج منه الأشياء بواسطة تمديدها وتوسيعها تمهيدا لجعلها تقفز على نفسها. فالنقطة الرمادية التي لا تقوى على القفز على نفسها تسقط مجدًّدا في الفوضى أو في الكاووس وبالتالي لا يخرج من صلبها شيء. أما الرسام المبدع حقا هو من يجعل النقطة تتعدَّى نفسها، ويخرج بها من الكاووس إلى الكوسموس.

كل الرسامين الأفذاذ واجهوا بشكل أو بآخر تيمة الكارثة و كلٌّ بطريقته : من بينهم تورنر Turner وبول سيزان Cézanne وفان كوخ Van Gogh وبول كليPaul Kleeفرنسيس بيكون Francis Bacon. لا يقصد جيل دولوز بالكارثة منظرا كارثيا بل الكارثة بمعناها التشكيلي أي اختلال التوازن على صعيد اللوحة ذاتها. كان الرسم دوما رسما لنقط اختلال التوازن أي تصويرا لشيء في طريقه إلى السقوطٍ في الهاوية، بمعنى آخر شيء آيل إلى الانهيار، بنية في طريقها إلى التفكك، نقطة ما مهدَّدة بالسقوط. ففي لوحات سيزان يوجد اختلال ما يترجمه ارتعاد أو ارتعاش الآنية أو مثل اهتزاز الأكواب والكؤوس في لوحات فان كوخ.

لا تتجسَّد الكارثة في ما تمثِّله اللوحة من مناظر أو أشياء بل في الاختلال المهدِّد لتوازن اللوحة ذاتها أو لفعل الرسم ذاته.

يتخذ دولوز من الرسام الإنجليزي المشهور في القرن 19 تورنر مثالا على مفهوم الكارثة في الفن عموما وفي الرسم تخصيصا، حيث مرَّ هذا الأخير من مرحلتين : في المرحلة الأولى تجسَّدت الكارثة عنده في رسمه للمناظر الكارثية مثل الأعاصير والعواصف العاتية، أما في المرحلة الثانية تجسدت الكارثة عنده في أشكال كارثية، بمعنى أن لا سبيل للأشكال للاكتمال، بل تتلاشى وتنهار دون أن تُصوِّر أشياء منهارة. لم يرسم في هذه المرحلة سوى أدخنة وأبخرة وكرات من اللهب والنار بشكل يحول دون تحدُّد معالم أو أشكال الأشياء. ومن هذه الطريقة في الرسم انبثق لون يعتبر سمة غالبة في لوحاته ألا وهو الأصفر الذهبي. في لوحة مشهورة بعنوان «نور ولون» رسم

موضوع ما بعد الطوفان. تمثّل لحظة ما بعد الكارثة ميلادا جديدا هو اللون. لماذا اللون؟ لأن اللون ليس معطى بل ابتكار أو لنقل إبداع. لكل رسام ألوانه التي لا نعثر عليها عند غيره. بدون تجسيد الكارثة في فعل الرسم، حتَّى ينبثق اللون، يعني فشل الرسم. ألم يكن جنون فان كوخ ذي علاقة مع وسواس اللون؟

مفهوم الرسم التخطيطي

لا يتأتّى فهم إشكالية الرسم –حسب جيل دولوز– إلا باستعمال مفهوم آخر لا يقل أهمية عن مفهوم الكارثة ألا وهو مفهوم الرسم البياني أو الرسم التخطيطي diagramme. فانطلاقا منه يحدِّد الرسام إمكانية ما أو انفراجا ما، و بواسطته يتم من جهة تخطِّي أو تجاوز حالة الفوضى وتعديٍّ وضعية الكارثة، ومن جهة أخرى تنظيم العناصر المبعثرة وتنظيف اللوحة من التشويش السابق على فعل التصوير أو الرسم.

يتكوَّن فعل الرسم من ثلاث أزمنة أو لحظات :

- **الزمن الأول** : هو الزمن السابق على التصوير أو الرسم و يسوده الكاووس. لمَّا لا يجد الرسام من أين يبدأ و لا من أين ينتهي، ولمَّا يعجُّ ذهنه بالصور المشوِّشة أو ما يسميه جيل دولوز الإكليشيهات clichés– وسنوضح معنى الاكليشي– التي تعتبر العدو اللدود للرسم. ففي هذه اللحظة يظهر الرسام العادي أو الفاشل من الرسام المبدع. ذلك أن الرسام المبدع حقا هو الذي يسيطر على الصور المعطاة والجاهزة.

- **الزمن الثاني** : هو الزمن التصويري أو زمن الرسم الذي يبدأ بطرد الأشباح أو الأشباه أو الصور الجاهزة، وأثناءه يخطِّط الرسام أو يرسم خطاطات تمكِّنه من الانفلات من العالم الهلامي، ويبدأ عملية تنظيف فضاء اللوحة، واضعا كل ما ليس تصويرا جانبا.

- **الزمن الثالث** : هو الذي يخرج فيه شيء ما، وهذا يكون لونا تارة ونورا تارة أخرى أو هما معا. ما يخرج من الخطاطة أو المخطَّط أو التخطيط

نوع من الحضور présence. وبمقتضاه يضعنا الرسام في حضرة ما أو في حضور ما، ويكون هذا الحضور مختلفا حسب كل رسَّام بحسب منطلقه أو خطاطته فيتَّخذ هذا الحضور شكل مربَّعات عند ماليفتش Malévitch وشكل خطوط أفقية عمودية عند موندريان Mondrian أو حتَّى شكل وجوه إذا كان الأمر يتعلَّق بفنان مختص في تصوير الأشخاص.

الصراع مع الأكليشيه

وحتى يتأتَّى فهم فعل الرسم باعتباره صراعا مريرا مع الفوضى أو الكاووس، يميِّز جيل دولوز بين المعطى والواقعة، أو بالتعبير اللاتيني بين datum و factum، والفاصل بينهما هو الخطاطة diagramme. المعطى يسبق لحظة الرسم، ولكنه لا يقل أهمية عنها، وهو يعجُّ بأنواع السيمولاكر وبضروب النسخ ويحفل بالاكليشهات التي يتوجَّب على الرسّام المبدع التخلُّص منها وتنظيف اللوحة من آثارها المدمِّرة بواسطة القيام بعمل المحو، أي محو كل الشوائب التي من شأنها أن تسقط بفعلالرسم وبعملية الإبدَاع إلى مستوى الفجاجة والابتذال والرداءة. وللحيلولة دون ذلك يبدأ الإبداع بعملية خطٍّ واجتراح فضاء جديد للَّوحة. يسمي دولوز هذه اللحظة بالواقعة التصويرية التي تتحدَّد فيها معالم اللوحة ويبدأ فعل الرسم حقّا بعدما يتم قهر الأشباح التي كانت تحوم حول ذهن الفنان وتقضُّ مضجعه وتحول بينه وبين إبداع أشياء جديدة كل الجدة. وتعتبر هذه اللحظة فارقة وحاسمة لأنها مشوبة بالقلق والتوتُّر وتفسر إلى حد بعيد معاناة الرسَّامين الكبار. حربهم هي حرب ضد الاكلشيه والسيمولاكر خاصة في العالم المعاصر الذي يتَّسم بإنتاج مفرط وفائق للصور المنسوخة والمتكرِّرة إلى ما لا نهاية، عالم الأشباح والأطياف، عالم الظلال حسب تعبير أفلاطون. إن عالما مثل هذا هو عالم استهلاكي يسوده إنتاج وإعادة إنتاج النسخ الباهتة بشكل لا يسمح، سوى فيما ندر وخاصة مع الرسَّامين المبدعين، بانفجار شيء جديد، وبانبلاج أفق غير منتظر، وبانبثاق سلسة جديدة من اللون والنور.

يحتاج الأمر إلى قوة إبداع تخرِج شيئا من الكاووس ولكن شريطة المرور من الكارثة التي لا تُبْقِي ولا تَذَر، والتي تمحو في طريقها الأكليشيه لأنه حسب تعبير سيزان العدوُّ اللدود للرسم، وهذا ما يفسِّر لماذا لم يكن هذا الرسام راضيا قط على عمله و لماذا كانت دوما تحذوه رغبة محمومة ولانهائية في بلوغ الكمال، ومن ثم دارت أعماله على نفس الموضوع مما دفع أحد الرسامين إلى القول بأنه لم يرسم في حياته سوى نفس اللوحة(الكلام منسوب إلى الرسام سورا)Seurat. ولعل أهم ما بلغه هو أنه دفع بالأكليشيه أو النسخة إلى الحدود القصوى، ليكتشف في النهاية أنه بلغ ماهية الرسم عندما أدرك ماهية التفاحة، وفهم أنه لم يعمل شيئا آخر سوى رسم التفاحة أثناء رسم النساء، أو بعبارة أخرى لم يفعل شيئا سوى رسم المرأة كما لو كان يرسم التفاحة. وهذا كلُّه ليس بفضل موهبة بل بالعكس بفضل انعدام الموهبة. وكم من رسام أضرَّت موهبته برسمه مثل الرسام موكديلياني Modigliani وقد باح سيزان في نهاية حياته بحقيقة أنه أدرك ماهية التفاحة أخيرا. التفاحة هنا لا ينبغي أن تُفهم بمعنى الموضوع المرسوم في اللوحة بل التفاحة بالمعنى التشكيلي أو بالمعنى البصري، فما التفاحة ها هنا سوى ذريعة أو مطية لإبداع اللون والنور. لا يهم الموضوع في الرسم بقدر ما يهم الواقع البصري أو الظاهرة التشكيلية باعتبارها لونا و نورا.

الحرب المعلنة على الأكليشيه هي في الواقع حرب على المحكيِّ والمرويّ، حرب على كل ما له علاقة بالتَّشخيص. ليست اللوحة حكاية تُروى بل ليست حكيا إطلاقا، ولا تصلح لتأريخ حدث ومن ثم ليست اللوحة ولا الفضاء التشكيلي مناسبة لتشخيص موضوع أو تمثيل شيء. وهنا يتحدَّد عمل الخطِّ أو التخطيط في حذف ومحو كل أثر تشخيصي. الواقعة البصرية أو الظاهرة التشكيلية حسب فرنسيس بيكون (وهو رسَّام معاصر) تستدعي أشكالا ووجوها دون أن تحكي تلك الوجوه والأشكال قصَّة أو تروي رواية مثل نساء سيزان أثناء الاستحمام التي لا يهم منها

سوى كونها أشكال خالصة خالية من أي أثر مرويٍّ أو محكيٍّ، هي نساء بل هي كل النساء، أو بالأوْلى هي أشكال قبل أن تكون نساء.

تعتبر اللامبالاة بالموضوع المرسوم هي السمة الغالبة على الفن المُبدع ما دام أنه لا يحكي شيئا ولا يشخِّص شيئا بقدر ما يرمي إلى كشف ما لا يُرى للعين، وكان بول كليه على صواب عندما قال أن خاصية الرسم لا تكمن في كشف المرئي بل في إماطة اللثام عن اللا مرئي. وما لا تراه العين تحديدا هو القوة أو على الأصحِّ علاقات القوة المضمرة والثاوية خلف الموضوع. الواقعة البصرية تبرز في علاقات القوة الغير المرئية التي تخترق اللوحة و تنفذ إلى ماهية الرسم، و من اكتشفها اكتشف تلك الماهية. ولكن علاقات القوة تلك لا تنكشف سوى من عمق الكارثة ولا تنبثق سوى من لُجَّة العدم، وذلك بضربة خطٍّ أو ما يسميه دولوز diagramme. ولكن كيف تنكشف علاقات القوة؟

تصوير علاقات القوة

لا سبيل إلى انكشاف علاقات القوة سوى عبر تشويه الأشكال déformation des formes، وبالتالي فالقوة هي الشَّكل الذي فَقَدَ شكله، والوجه الذي فقد ملامحه، لا تترك القوة شكلا إلاّ شوَّهته لأنها عليه تُمَارَسُ و من خلاله تتحدَّد. ويشير دولوز إلى أن التَّشويه déformation أساسي في الرسم – وهو مفهوم يُنسَب إلى سيزان– لأن من دونه لا تنجلي القوة ولا تكون مرئية. يميِّز دولوز بين التَّشويه الذي يقوِّض الشكل وبين مفهوم آخر في الرسم ألا وهو التفكيك décomposition الذي يهدم البنية أو يهدم التركيب ومن ثم وجب عدم الخلط بينهما. فمن حيث الأهمية فإن التشويه عمل راديكالي به يكون فعل الرسم أو لا يكون. أما التفكيك أو الهدم فيفترض إعادة الترميم. في الفن لا يهم ابتداع أشكال بل القبض على القوى. حتى في الموسيقى يتعلَّق الأمر بتحويل القوى إلى أصوات. للقوة علاقة بالحساسية، ومن أجل أن تتولَّد الحساسية ينبغي أن تُمارَس

القوة على الجسد. فالرسم يكشف النقاب عن المرئي انطلاقا من قوى غير مرئية، والموسيقى تحويل قوى غير مسموعة إلى أصوات. ألم يفعل سيزان في الرسم غير هذا عندما رسم قوة التكدّس force de plissement في الجبال - وخاصة جبل سان فيكتوار - ورسم قوة الاختمار والنمو force de germination في التفاحة والقوة الحرارية force thermique في المناظر الطبيعية. كما اكتشف فان كوخ قوى مجهولة في زهرة عبّاد الشمس. أما عن فرنسيس بيكون الذي خصص له كتابا كاملا بعنوان «فرنسيس بيكون ومنطق الحساسية» فيقول دولوز : «يبدو من خلال تاريخ الرسم أن وجوه بيكون تقدِّم إجابات جيدة للسؤال التالي : ما السبيل إلى تحويل القوى اللامرئية إلى قوى مرئية. إنها الوظيفة الأساسية للوجوه»[43].

الفن مصيرا للفكر

أن يكون الفن مصيرا للفكر معناه، عند دولوز، أن يصبح الفن مشكلة فكرية. وما انجذاب الفكر إلى الفن إلاّ وجه من أوجه انجذابه إلى المحايثة، فالمفاهيم الفلسفية أبعد ما تكون عن الكليات والتعميمات، وهي من ثم تبحث عن موطأ قدم على أرضية المادة عموما والمادة اللونية خصوصا. الفن تجريب فلسفي وتطويع للمفاهيم الفلسفية، والفلسفة إنارة للتجريب الفني. وهو ما مكّن من إنشاء فلسفة للفن محايثة للممارسة الفنية. الفن ولفلسفة معا يسيران في اتجاه إرساء تجربة حيوية وفي صياغة نظرية صيرورة القوى devenir des forces، التي يتم التقاط توتّراتها بواسطة الأشكال والألوان تارة وبواسطة المفاهيم تارة أخرى. فالمفاهيم مثل الأشكال و الألوان حَرَكِيَّة تتشكّل باستمرار، إنها في صيرورة دائمة. يمكن القول أن الفن عند دولوز هو مختبر الفكر، فيه تَعْتَمِلُ الأفكار وتختمر، إنه بمثابة مَعْمَل الأفكار والمفاهيم. إن حاجة الفلسفة للفن تستجيب لحاجتها إلى الحسّي. ليس الفن تعبيرا شخصيا وترجمة لسيرة شخصية بل إنه ضرورة وجودية، مما يرتفع به إلى مستوى التجربة الفلسفية.

43- Gilles Deleuze : *Francis Bacon ou la logique de la sensation.* Editions la différence 1996.p. 46.

الرسم وتقويض لعبة التمثل

فوكو والرسم

بماذا يمكن تبرير إشكالية الفن عامة والرسم خاصة في فكر ميشيل فوكو؟ ما منزلة الفن في فكر فيلسوف السلطة؟

لعل اهتمامه بالسلطة وتشريح آلياتها لا ينفصل عن تصور ما للفضاء وخاصة فضاء الاعتقال وفضاء المؤسسة السجنية l'espace carcéral. ولكن ما العلاقة بين الفضاء والرسم؟ إن الرسم باعتباره من أهم الفنون البصرية في العصر الحديث هو أساسا فن الفضاء في مقابل الموسيقى التي تعتبر فن الزمن والديمومة. ليس هذا فحسب بل يمكن إرجاع اهتمام فوكو بدائرة البصري إلى تميُّز فكره بنوع من النجاعة البصرية. وعندما رام وصف ابستمي التمثل لم يجد أفضل من تقديم كتابه (الكلمات والأشياء) بتحليل للوحة (الوصيفات) للرسام الإسباني فيلاسكيز Vélasquez، باعتبارها مسرحا أو مشهدا للرؤية أو النظر. تجسد هذه اللوحة ما يتوخاه فوكو ألا و هو إبراز تعدد زوايا النظر، الذي هو أشبه ما يكون بلعبة مرايا، فضلا عن أنها تقدم من خلال تعدد زوايا النظر هذا شيئا منفلتا أو نقطة هاربة في مكان ما أو في موضع غير محدَّد، وفي النهاية تحدِّد تلك النقطة الهاربة كل شيء. حتى مفهوم السلطة عند فوكو هو أشبه بهذه النقطة الهاربة أو هذا الخط المنفلت ligne de fuite. فهي (أي السلطة)، لكونها ذات طبيعة ميكروفيزيائية، توجد في كل مكان ولا توجد في أي مكان، تستجيب لوحة فيلاسكيز لمطلب فكر وفلسفة فوكو الموسوم والمطبوع بلعبة إحالات لا نهايةَ لها حيث كل شيء محدَّد بعلاقات لا نهائية، والسلطة نفسها لا تتجلّى سوى في شبكة علائق مجهرية.

يمكن القول إذن ألا غرابة في اهتمام فوكو بالرسم خصوصا وبالصورة وبالثقافة البصرية عموما لأن فكره يتسم ببُعد بصري يُزاوج بين المرئي le visible والمقال le dicible، بين المعبَّر عنه بصريا والمعبَّر عنه قولا. يتحدَّد عصر ما ونظام معرفي معيَّن بنوع العلاقة أو بالشكل الذي تنتظم فيه العلاقة بين ما يُرى وما يُقال، بين الصورة والقول، لكل عصر أيقوناته icônes وصوره التي تميِّز نظامه المعرفي وهو ما اقتضى من فوكو الاستجابة إلى المطلب البصري. وأثمرت هذه الاستجابة تحليلات لنماذج فنية ولتجارب فنانين كبار أظهرت لوحاتهم جوانب من فكره تندُّ صياغتها في القول.

فيلاسكيز من منظور فوكو

يصدِّر فوكو كتابه «الكلمات والأشياء» بتحليل للوحة فيلاسكيز «الوصيفات» «les Ménines» ويخصص قوله في مفهوم فلسفي وهو مفهوم «التمثُّل» ولكن من منظور الفن تحديدا. فكيف ينجلي التمثل فيما تقدِّمه هذه اللوحة؟ ما يتراءى لنا هو الرسام نفسه- وقد يكون فيلاسكيز ذاته- واقفا أمام لوحته يلقي بنظره علي النموذج الذي يرسمه. وهو في وضع ثبات أو توقُّف، ويده الساكنة متوقِّفة على نظره ونظره متوقِّف على يده. ما بين اليد الماسكة بالفرشاة والنظرة الثاقبة يوجد عالم من الأشياء. الرسام يتصدَّر اللوحة ويوجد في مركز محايد، ومن مكانه تتحدَّد اللوحة بكاملها. فالرسام في مكان لا يمكنه من أن يرى نفسه في اللوحة التي يوجد مرسوما فيها ولا أن يرى اللوحة التي يرسمها، هو في وضع بين عالمين مرئيين وعلى عتبتهما. ماذا يرى الرسام تجديدا؟ إنه يرى نقطة لا نراها أو يرى نقطة لا مرئية، وهذه النقطة هي نحن بالذات، إنها نقطة لا مرئية لسببين : لأنها غير مرسومة وغير موجودة في اللوحة هي بمثابة نقطة هاربة، أي تهرب في الوقت الذي ننظر إليها، ولكن بها يتحدَّد توازن اللوحة برمتها. هناك ما يشبه خطًّا ينطلق من نظر الرسام إلى ما ينظر إليه مخترقا اللوحة من أقصاها إلى أقصاها للوصول في النهاية إلى الموقع الذي نرى منه الرسام الذي يلحظنا.

هناك إذن تبادل النظر بين الناظر والمنظور، بين الرائي والمرئي إلى ما لا نهاية. هناك أشبه بتعانق بين الرسام الناظر إلينا ونحن الناظرون إليه. إنه ينظر إلينا مثلما ننظر إليه، وفي هذه المسافة الفاصلة تحوم شكوك وتسود ظلال من اللايقين. نحن بالنسبة إليه نمثّل النموذج الذي يرسمه. إن وضعيتنا كناظرين غير محددة ولكننا نشغل في نفس الوقت مكانا لأننا في موقع النموذج بالنسبة للرسام والذي يجعلنا منظورين. إذن هناك تبادل لا نهائي للأدوار، إنها لعبة مرايا. وما يزيد الطين بلة هو اللوحة الموجودة أمام الرسام. فنحن نوجد بين نظر الرسام إلينا بوصفنا النموذج الذي يرسمه، ولكننا نبقى غير مرئيين، وبين الوجه الافتراضي المرسوم في اللوحة الموجودة أمامه، هناك أشبه بمثلث افتراضي يتكون من الرسام ونحن والوجه الافتراضي الذي يرسمه. تأخذ عيون الرسام المشاهد إلى داخل اللوحة وتمنحه موقعا متميِّزا ثم تعكسه على اللوحة التي تدير ظهرها إليه. فالمتفرِّج يرى عدم رؤيته وقد استحالت إلى شيء مرئي ولكن استحالت في النهاية إلى صورة غير مرئية مرسومة على اللوحة الموجودة أمام الرسام.

نور مشعّ يدخل من النافذة من جهة اليمين يضيء سطح اللوحة من جهة وحجم ما يمثِّله الشخوص بما في ذلك الرسام ويضفي على اللوحة جمالا أخَّاذا على الخلفية المعتمة، وتتبيَّن لوحات معلَّقة على الجدران ولكن ألمعها المرآة التي لا تعكس شيئا إلاَّ ما لا تظهره اللوحة خلافا لوظيفة المرآة. لم يصوِّر فيلاسكيز هذه اللوحة بل ركَّبها تركيبا، وهو بذلك يطوِّح في متاهات لا نهاية لها : فلا الرسام يرى شيئا أو أحدا، و لا نحن الناظرون إلى اللوحة مرئيين. هنا يرسم لنا فوكو جملة من التبادلات ما بين ثقافة العين أو الثقافة البصرية وثقافة المكتوب، ويتساءل هل هما نفس الشيء أم لا.

تعتبر المرآة ذات أهمية كبرى في اللوحة لأنها تحدِّد اللامرئي وتجعله مرئيا.

تقوم المرآة بكشف ما يحدث أمام اللوحة والذي لا نستطيع رؤيته، إنها تقوم بلعبة الإظهار والإخفاء، مُرَاوِحَة في ذلك بين الداخل والخارج.

وفي أقصى الوراء يوجد شخص واقف على عتبة الباب الخلفي. تقدِّم اللوحة مشهدا هو مشهد التمثُّل، ففي الوقت الذي ترى فيه مشهدا تتحول هي نفسها إلى مشهد. توجد في اللوحة نقطة ما غير مرئية ولكنها هي التي تجعل كل شيء مرئيا أو قابلا لأن يُرى. يتوزَّع اللوحة مركزا جذب، وكل واحد يتكوَّن من مجموعة وتتوسَّطهما الأميرة الصغيرة : الأولى موجودة في الخلف وتتكون من الوصيفات، والثانية إلى الأمام وتتكوَّن من الأقزام. لوحة «الوصيفات هي من أجمل أعمال فيلاسكيز،وأعلاها درجة في التعبير. أوَّل نظرة نُلْقيها إلى اللوحة تكشف لنا أن الأمر يتعلق بالعائلة الملكية، نستنتج ذلك من نظرات احترام الحاضرين وكذا من الأميرة الصغيرة(مارغاريتا) التي ترتدي ملابس العيد. والمثير للانتباه أن المرآة في الخلف هي التي تعكس هيئتين غير واضحتين هما للعائلة الملكية، وللملك والملكة تحديدا، ورغم وجودهما خارج اللوحة فهما اللذان يتحكَّمان في مشهد التمثُّل برمته الذي يحدد فيه اللامرئي المرئي. لقد قال الرسام إدوارد ماني عن فيلاسكيز بأنه رسام الرسامين. وتؤرخ اللوحة لمرحلة صعبة في تاريخ إسبانيا.

تقويض أسس التمثل في الفن المعاصر بين ماكريت وكاندنسكي

إذا كان فوكو قد توسَّل بلوحة «الوصيفات» للرسام الإسباني الشهير فيلاسكيز لإبراز لعبة التمثل التي سادت في الفن منذ القرن الخامس عشر إلى القرن العشرين، حيث برع هذا الرسام في لعبة المرايا وفي تعدد زوايا النظر التي تربك ما اعتادت العين وأَلِفَتْه الرؤية، وتقلب العلاقات بين الرائي والمرئي، بين الناظر والمنظور، بل أكثر من ذلك ينجح في قلب العلاقة بين المرئي واللامرئي، وخلافا للمعتاد ما لا نراه في اللوحة عنده هو الذي يحدِّد ما نراه، والغائب يحدِّد ما هو ماثل للحضور، فإنه في كتابه «أقوال وكتابات»(dits et écrits) يطرح ما تعرَّض له الفن المعاصر من انقلاب جذري في التصوُّر وفي الرؤية بحيث أنه سيُقوَّض التمثل

représentation تماما وسينهار التشابه كليا resemblance على يد رسامين كبار أمثال بول كليه وكاندنسكي و ماكريت.

كيف حدث هذا و ما الدواعي التي استدعت هذا الانقلاب والضرورات التي جعلته ممكنا؟ أهمها ظهور متطلبات وإشكاليات جديدة، ويمكن رصد هذا الانقلاب في نمط النظر الغربي في تفكيك مبدأين سيطرا عليه :

المبدأ الأول : كان السائد الفصل بين التمثُّل التشكيلي والتمثل اللساني ومن ثم تبعية أحدهما للآخر، فإما أن يكون النص منظما من طرف الصورة أو العكس أحيانا. أما بول كليه فقام بهدم هذا التمايز ووضع العلامات والأشكال جنبا إلى جنب في نفس الفضاء وجاور بينهما.

المبدأ الثاني : هو مبدأ التشابه الذي يقتضي إحالة الشكل إلى الشيء بالصيغة «ما تراه هو هذا» «ce que vous voyez c'est ceci» أما كاندنسكي فحطم هذا التوازي ولم يعد الشكل عنده يحيل إلى شيء وتحرر الفن على يديه من ثقل الواقع. ورغم تشخيصية ماكريت ولا تشخيصية كاندنسكي فهما يعملان على نفس المستوى ألا وهو العمل على ضمور الواقع. لا يقدِّم ماكريت الأشياء كما تبدو في الواقع مثال «هذا ليس غليونا» «ceci n'est pas une pipe» بل كما ترتسم فيما وراء العلاقات القائمة. وحتى إن بدت لوحاته تقدِّم تشخيصا فهي تُشوِّش مسارات التشخيص، وتفجِّر العلاقة بين الأشكال والأشياء، وبخلاف كاندنسكي لا يغيِّر ماكريت الفضاء، ويبدو الأشخاص وتبدو الأشياء على ما هي عليه غير أنها لا تدل على ما اعتدنا أن تدل عليه : الغليون رغم أنه غليون ليس غليونا. فيما يقحم بول كليه العلامات التشكيلة في فضاء جديد يحافظ ماكريت على نفس الفضاء القديم للتَّمثُّل ولكن على مستوى السطح فقط، هو بمثابة قشرة مرهفة حاملة للأشكال والكلمات أما فيما وراء هذا الفضاء فلا وجود لشيء، إنه فضاء محطَّم ومشروخ لا يستند إلى تماثل ولا إلى تشابه.

يطرح ميشيل فوكو في كتابه «أقوال و كتابات» (dits et écrits) الصادر سنة 1994 ضمن منشورات غاليمار إشكالا أساسيا في الرسم المعاصر من خلال نموذج ماكريت ألا و هو العلاقة بين الوجود و التمثل، ما هو موجود شيء و ما نتمثله شيء آخر. لا يمكننا أن نتعرف على شكل الغليون في عبارة الغليون، لأن العبارة تُلغي الشكل و النص «هذا ليس غليونا» يُلغي صورة الغليون، بمعنى وجود تناقض بين المرسوم والملفوظ.

حاول ماكريت أن يقوِّض التماثل بين الرسم و النص بحيث لا تظهر أية علاقة ضرورية بين ما نراه (الصورة)و ما نشير إليه (الإسم أو اللفظ) : الغليون ليس غليونا، إذ يقول ميشيل فوكو : «إن فعل الإشارة و فعل الرسم لا يتضمَّن أحدهما الآخر» [44] . إلى حد حلول فراغ بل أكثر من ذلك غياب الفضاء بينهما. يقول في نفس السياق : «هل يكون من المبالغة القول أن هناك فراغ أو فجوة : إنه بالأحرى غياب الفضاء» [45].

ثمة غياب الفضاء بين علامات الكتابة و سطور الصورة و إنْ جَازَ القول يمكنُ قلب العبارة، أين الغليون؟ هل هو الصورة أم النص، إنه لا هذا و لا ذاك. لا وجود لعلاقة بسيطة بين اللوحة و عنوانها حيث أن انتقاء ماكريت للعناوين هو من أجل الحيلولة دون إدراج لوحاته فيما اعتاده الفكر الشائع تحسبا لكل ما من شأنه أن يقحمه في دائرة القلق. لوحاته تتوخى اقتحام دائرة القلق عبر تصوير ليس أشياء غريبة بل علاقات غريبة بين أشياء معتادة. ففي لوحته بعنوان (المساء يسدل أستاره) le soir qui tombe يصور نافذة وقد انكسر زجاجها إربا إربا، وأثناء تطايرها تعكس الشظايا نور الشمس، فهي تحمل ليس أشعة الشمس المنعكسة بل و الشمس الأخرى. تنطوي لوحاته على توتر بين الكلمة والشكل، بين العلامة و الخط. يزحزح الكاليغرامcalligramme العلاقة بين التسمية والإظهار، بين التشكيل والقول، الرؤية والقراءة، فلا يُتَوَسَّل لأحدهما

44- Michel Foucault : *Dits et Ecrits* p 641. Edition Gallimard 1994.
45- Ibid p 642.

بالآخر يقول فوكو : «نص ماكريت يتسم بالمفارقة بكيفية مزدوجة فهو يبدأ بتسمية ما لا يحتاج إلى تسمية. وهكذا عندما يريد أن يُسمي فهو يسمي ولكن ينفي الإسم»[46].

ماني أو بداية الحداثة في الرسم

يرجع اهتمام فوكو بإدوارد ماني الرسام الفرنسي الذائع الصيت إلى محاضرة ألقاها بتونس بنادي الطاهر حدَّاد «الرسم عند ماني»، حيث يرى فوكو أنه أول من تلاعب داخل اللوحة بالخصائص المادية للفضاء وهو أيضا أول من اخترع ما يُسمَّى باللوحة-الموضوع. يمكن تفسير اهتمام فوكو بالرسم بميْله بدل الكتابة وحدها إلى خاصية المادية في الرسم.

اهتمَّ فوكو بماني لكونه يمثل بدايات الحداثة في الرسم، و إرهاصات تقويض مواضعات، وإحداثيات الرسم الكلاسيكي وذلك في ثلاث مجالات : في الفضاء، وفي النور، وفي الناظر أو المُشَاهِد.

أول ما شمله التفكيك هو المنظور الذي تم تشييده من قبل ما يُسمي في تاريخ الفن ب Quatrocento الذي يؤسس مفهوما خاصا للمكان يقوم على النظر إليه من حيث تفضيل زاوية مخصوصة للنظر يتم بموجبه إلغاء الأبعاد الأخرى أو على الأقل إلحاقها بزاوية تُعتبر مفضَّلة على الأخريات والتي انطلاقا منها يتم البعد أو القرب، التكبير أو التصغير.ما أحدثه ماني من انقلاب هو في المنظور تحديدا، فكل النقط عنده متساوية، وكل إحداثية تساوي نظيرتها، وعوض ثلاثية أبعاد الفضاء لا يُعتدُّ سوى ببعدين إثنين هما الطول والعرض أما العمق فلا وجود له لأنه وهم بصري.

ماني رغم انتمائه إلى الانطباعية لم يجدد في التقاط النور فحسب بل ابتدع فضاء لا عمق له، لا أمام فيه ولا خلف، فكلها نقاط متساوية.

46- Ibid p 640.

فضلا عن ذلك لم يُلحق النور بأبعاد الفضاء الكلاسيكي، بحيث لا يمكن العثور في لوحاته على بؤر نور، فالإنارة غير موزَّعة حسب مقتضيات المكان، لا عتمة في جانب ونور في جانب.

فلنتناول تجليات هذه الأفكار الفلسفية في تحليله للوحات ماني.

أ- **في الفضاء** : يوجِّهنا السؤال التالي كيف تمثَّل ماني الفضاء؟

يتصور ماني الفضاء على نحو عمودي وأفقي وفيما عدا ذلك لا وجود لأي عمق. ففي لوحة عنوانها (musique aux tuileries) لا نرى أفقيا سوى الرؤوس وعموديا سوى مثلثا صغيرا من النور. لا وجود لعمق كبير والأشخاص المتواجدون في الأمام يحجبون مَن هم خلفهم.

أما في لوحة بعنوان «حفل رقص مقنَّع للأوبرا»(Bal masqué de l'opéra) لا يوجد فرق كبير بين مقدمة الصورة وخلفها وكل الشخوص هم في المقدمة مما يدل على أن ماني يقدم فضاء بدون أبعاد. وفي لوحة بعنوان»إعدام «ماكسيمليان» -وهو الإمبراطور الدمية الذي عيَّنه نابليون الثالث على المكسيك وقتل للتوِّ- الفضاء كله مغلق بجدار، ولا وجود فيه سوى لخطوط عمودية وأفقية.

ب- **في النور** : تطلبت مقتضيات التصوير الجديد للفضاء أن يستعمل النور على نحو جديد يَجْعَلُهُ بلا مصدر ولا بؤرة، أو بالأحرى العمل على ألاَّ يجتمع في بؤرة معيَّنة، فهو موزَّع بكيفية متساوية، وبالتالي لا أثر لثنائية النور و العتمة، وهذا ما يتجلى بوضوح في لوحة (نافخ المزمار) le fifre. تمثل طفلا أثناء عزفه على المزمار ذي ملامح إسبانية لكن الأهم هو أن اللوحة لا تحتوي على مناطق ظل ونور في اللوحة. فهي موزَّعة بالتناسب فضلا عن أنَّنا لا نميز في الخَلْفيَّة بين البساط الأفقي للأرضية و البساط العمودي للخلفية. أما اللوحة الشهيرة بعنوان (غذاء فوق العشب) Déjeuner sur l'herbe والتي صَدَمَ بها معاصريه من حيث جرأة موضوعها-حيث تمثِّل امرأة عارية بين رجلين مرتديان لباسا- فهي إرهاص لحداثة قادمة أهم سماتها أنْ لا عمق في الفضاء،

ولا أبعاد، و لا نتوء فمقدمة اللوحة مثل خلفيتها، لا وجود فيها لنموذج مجسَّم، والنور يشمل الواجهة.

لا تقلُّ لوحته (أولمبيا) إثارة و صَدْمَة عن سابقاتها من حيث جرأة الموضوع لأنها تمثل امرأة عارية بالكامل، ومن المرجح أن تكون مومسا، تحملق في الناظر أو الرائي بوقاحة. إنها ارتبطت بفضيحة ليست أخلاقية فحسب بل بفضيحة جمالية لأنها رُسِمَتْ على منوال الرشم الياباني. استلهمها ماني من لوحة (فينوس) لتيتيان ولكن نقطة الاختلاف هي أن مصدر النور في (أولمبيا) هو الرائي أما هي فليست مضاءة بأي شكل من الأشكال، وعريها يتجلي أكثر بفعْل أن الناظر هو الذي يضيئها. يقول فوكو) إنها ليست عارية إلاّ من أجلنا، لأننا نحن الذين جعلناها عارية، فرؤية اللَّوْحَة وإنارتها شيء واحد) [47].

ج- **في موقع المشاهد** : ما يربك حقا في هذه اللوحة بعنوان (حانة فولي بيرجير) bar aux folies bergères هو وضْعُ المشاهد الذي يربك و يشوش أبعاد المكان أو الفضاء حيث أننا لا نستطيع رؤية ما يوجد خلف هذه المرأة الواقفة ولا رؤية ما يوجد أمامها. يقول ميشيل فوكو : «إنه نفي مزدوج للعمق لأننا لا نستطيع ليس رؤية ما يوجد في الخلف فحسب لأنها واقفة أمام المرآة مباشرة، بل لا نستطيع الرؤية من الخلف إلاّ ما ينتصب أمامنا» [48] ، حتَّى النور لا بؤرة لهُ ولا مصدر.

ممَّا تقدَّم يمكن استنتاج جملة من الأفكار : أوَّلها اشتغال فلسفة فوكو على بيان نوع من التَّوَازي عند فيلاسكيز بين الثورة البصرية والثورة الفلسفية، وعلى انهيار التمثُّل الذي كان إيذانا بتشكُّل الحداثة في الفكر كما في الفنّ. ثانيها زحزحة الفن الحديث مع ماغريت للتناظر بين الكلمة والصورة، مؤكدا على أنَّ ما نقوله ليس هو ما نراه، مثل نفي العبارة : هذا

47- Michel Foucault: *La peinture de Manet.* Ed Traces écrites, Seuil Paris 2004 p 40.
48- Ibid p 44.

ليس غليونا لصورة الغليون، ومن ثم إثبات أنْ لا وجودَ لعلاقة ضرورية بينهما. ثالثها إبراز أنَّ الحداثة البصرية عند ماني تمخَّضَتْ عن ابتداع مواضعات ثورية تتمثَّلُ في هدْم المنظور، واكتشاف أن للفضاء بُعْدَين بدل ثلاثة أبعاد، وأن للنُّور بدل بؤرة واحدة يَصْدُرُ منها كلُّ البُؤَر المُمْكنة في الفضاء.

دريدا أو الحقيقة في الفن

خصَّ الفيلسوفُ الفرنسي المعاصر جاك دريدا الفن بمكانة هامة في فلسفته، بل أفرد للعمل الفني المصوَّر والمرسوم كتابا بعنوان «الحقيقة في الرسم». لا يفصل سؤال الفن عن فلسفته في الاختلاف، بل ويعتبر أن مبرِّر وجود الفن هو عملُ المباينة Différance الذي لا ينتهي، فكلما استحال التطابق وتعذَّرت الهوية وجد العمل الفني مبرره في الوجود. إن الفن محاولة لا تني ولا تهدأ لردم ذلك الفرق ورأب ذلك الصَّدْع الذي يعتمل في صميم الوجود. وبناء عليه إن الفن توازن صعب بين الإنشاء والتلاشي، بين البناء والهدم، إنه توتُّر بين الكائن والممكن، بين الواقع والحلم. يتصدَّى العمل الفني إلى محاولة شبه مستحيلة وهي ترميم ما في طريقه إلى الضياع والتلاشي، محاولة لملئ فراغ ما للاستعاضة عما في طريقه إلى الانمحاء. ولكن مهما فعل العمل الفني فهو لا يضمِّدُ جُرحا ولا يملأ فراغا بالكامل.

نلاحظ أن دريدا ينطلق من مقدمات تشبه إلى حد بعيد تلك التي ينطلق منها دولوز، مِنْ مثلِ اعتبار الفنِ ينهض على الأنقاض، وعلى الخراب، وعلى اليباب، علىَ حاضر ولَّى وغاب. ومن ثم يحاول الفن عموما والرسم أو التصوير خصوصا لَمَّ المنفصلِ، ورأبَ المتصدِّع، وهو بذلك إعلان عن مشهد قياميّ كارثي لا قِبَلَ به، هو بمثابة حدث فريد يوحي ويُلْمِح ويشير إلى ما هو قادم وآت. يتَّخذ العمل الفني صفة الدائرة أو يكتسي صبغة الدائرية circularité، بَدْء على عود و عود على بدء.

يكتسي سؤال الفن أهمية بالغة لأنه يفتح الباب على المعنى وعلى الدلالة، ولأنه يُشرع الباب على الاختلاف والمبانية من حيث أنهما خاصتيْ الكينونة. الفن دائري لأنَّ لِمَعْنَى الدائرة والدائرية أهمية خاصة : إنه الدائرة التي تنتهي إلى الهُوَّة abysse، أي هوة ولُجَّة العدم. إن المطلوب هو الاقتراب من هذه الدائرة التي ما هي في الحقيقة سوى دائرة الدوائر، ولكن السؤال هو كيفية الاقتراب من هذه الدائرة؟ في نظر دريدا لم يخرج الفن، أو تحديدا العمل الفني، من دائرة الميتافزيقا منذ هيجل إلى هيدجر أيْ من دائرة تاريخ الحقيقة وانكشافها، مع فارق هام يتمثَّل في انزياح هيدجر عن التكرار الهيجلي.

يُمعن دريدا النظر في سؤال العمل الفني عند هيدجر، وهو سؤال عن الأصل نظرا لأهمية سؤال الأصل الذي ينتهي إلى نوع من الدائرية : العمل الفني هو الفن، والفن هو العمل الفني. ولكن الدائرية هنا لا تعني ما هو سلبي، أي مجرَّد دور منطقي، بل تعني ما يتوجَّب اقتحامه ومن ثم ضرورة إتمام الدائرة : «ينبغي علينا إتمام الدائرة»[49].

ما منزلة الحقيقة في الفن؟

يرجع دريدا إلى قولة دالَّة للرسام الفرنسي المعروف سيزان الذي اعتبر الحقيقة في الفن هي بمثابة ديْن على الفنان أو حق ينبغي استرداده. ينبغي إعادة الحقيقة في الرسم إلى... إما إلى الفنان أو إلى صاحب الشيء ومالكه، أو إلى الوجود كما يرى هيدجر. قال سيزان في رسالة إلى إميل برنارد Emile Bernard سنة 1905» أدين لكم بالحقيقة في الفن»، وهي عبارة تدل على نوع من الغرابة : أي حقيقة يقصد؟ هل يمكن الحديث عن حقيقة في الفن حينما لا يقدِّم الرسم أو التصوير عنه شيئا ولا يمثِّل شيئا لأن أغلب أعماله لا تعبأ بالموضوع المصوَّر أو بالشيء المرسوم ولأن الموضوع ما هو سوى تَعِلَّة أو مطيَّة للتعبير عن شيء آخر. لم يكن يهمُّه

49- J Derrida: *La Vérité en peinture* p 38.

جبل فيكتوار على سبيل المثال إلاَّ من حيث كونه يُفْسِحُ المجال لفعل الرسم نفسه. إنه الاعتراف بالدَّيْن، وبالحقيقة بوصفها دَيْنا، ويقدِّم في نفس الوقت وَعْدا بردِّها وبإرجاعها إلى حيث ينبغي أن تكون. يطرح دريدا السؤال الآتي : ما عسى أن تكون الحقيقة التي ينبغي إعادتها أو إرجاعها، وما معنى أن يَعِدَ سيزان بإرجاع هذا الدَّيْن؟ يعتبرُ دريدا هذا الأمر حَدَثا في ميدان الفن بما يدلُّ عليه لفظ حدَث من طابَع فَجائي يجعله ينبجس دُفْعة واحدة وبدون سابق إنذار وبمحض الصدفة أو ما يبدو أنه محض صدفة، ولكن في العمق يحمل في طيَّاته ما يظهر أنه قَدَر لا رادَّ له. يمكن للحقيقة في الفن أن تنجلي بواسطة التَّمثُّل représentation أو بواسطة التمثيل présentation، وفي الحالتيْن معا تنجلي حسب النظام البصري، مع تقتضيه الحقيقة من ظهور واختفاء، من حضور وغياب، أي تبعا لما يمكن تسميته في اللسان العربي بالفرْق والبوْن والانزياح والموارية. تفتح عبارة سيزان الباب على مصراعيْه أمام الحقيقة في الرسم من حيث هي محاولة للجمع بين الداخل والخارج، بين الحدِّ وما يتجاوز الحدَّ، بين الأساس والقاع الذي ليس له قرار.

يُطرَحُ إشكال أساسي بصدد عبارة سيزان : كيف يمكن الاختيار بين قوْل الحقيقة ورَسْمِهَا، بين صياغتها في القوْل وتصويرها. بمعنى آخر وإذا أخذنا عبارة سيزان على مَحْمَل المجاز يمكن القول أنه يقصد تصويرَ الحقيقة ورسمها في اللوحة، لا قولهَا أو صياغتها في عبارة. يقتضي قوْل الحقيقة إنجازها على اللوحة، أيْ أن قول الحقيقة يتجسَّد في فعل التصوير نفسه.

كيف أعاد سيزان أو كيف ردَّ الحقيقة إلى التصوير أو إلى الرسم؟ لم يكن هذا همُّ سيزان وحده بل همّ فان كوخ أيضا. يقول فان كوخ : «إن الحقيقة غالية إلى نفسي»

يحاورُ دريدا هيدجر من دون إغفال تفكير هذا الأخير في عمل فني معيَّن و مشخَّص من تاريخ الفن ألا وهو زوج الأحذية لفانسن فان كوخ.

يتناول مشكلة يعتبرها هامة في الفن وهي مشكلة إرجاع أو رَدّ الحقيقة إلى نِصَابها في الفن restitution de la vérité en art أو بمعنى آخر إلى مَنْ يمكننا أنْ نَنْسُبَ العمل الفني؟ وهنا يتعلّق الأمر بالحذاء أو بالأحرى بزوْج الأحذية، وهي اللوحة الشهيرة التي ما هي سوى واحدة من ثمانية خَصَّصَها فان كوخ لموضوع الحذاء؟ فالسؤال هو لِمَنْ هذا الزوج من الأحذية، علما أنه هذا الزوج من الأحذية مهجور وفارغ ينتظر مَنْ ينفض الغبار عنه، ومَنْ يجعله يتكلم. إن إرجاع الحقيقة في الفن إلى نِصَابهَا من أولويات الفنان نفسه، حيث قال سيزان «إنني مدين لكم بالحقيقة في الرسم» ويقول فان كوخ «إن الحقيقة غالية إلى نفسي» (نفس الصفحة). يردُّ هيدجر حقيقة الحذاء إلى فلاح أو فلاحة، وإلى الحقول بدليل أثر الوحل، كما يرده أحد نقاد الفن – شابيرو- إلى إنسان الحاضرة لا البادية، و لكن ليس هذا هو المهم في نظر دريدا، فيمكن لزوج الأحذية ألاَّ يُنْسَبَ لأحد، أو يُنسَب إلى ذات و لكن لا يهم مَنْ تكون.

لا يهم مَنْ يملك المُنْتَج produit أو حتىَّ مَنْ هُوَ مُوَقِّعُه، فربما هو زوج قائم بذاته، أو منسُوب إلى ذاتهsa propre restitution . إنه مُلْقَى به هناك ويبدو وكأنَّه ينظر إلينا و يُحَمْلِقُ فينا. يرى دريدا ضرورة مجاوزة هذا السؤال الذي استبدَّ بتفكير هيدجر أيّما استبداد، ويجترح طرقا جديدا للمساءلة وهي في علاقة الحذاء بالمشي.

إن المشي مرتبط ضرورة بالرِّجلين، والرِّجْلاَن اللتان تمشيان بالحذاء، ولكن علام يدلّ الحذاء الذي لم يعد يصلح للمشي، الموجود خارج الاستعمال والمُلْقَى به هناك؟ ما قيمته بعدما صار خارج القيمة وخارج اقتصاد القيمة؟ ألا يعودِ مجرَّد حامل مجهول support anonyme؟ وهنا يُطْرَح سؤال لا يقلّ أهمية، ما علاقة اللوحة برسَّامها، وما علاقة الحذاء بفان كوخ؟

نكتشف أن ثمة نظامان من أجل ردٍّ الحقيقة في الفن إلى نصابها : هناك من جهة الذات التي تُرَدُّ اللوحة إليها– وهي هنا إما الفلاّحة أو فان

كوخ نفسه- وهناك من جهة أخرى الذات الموقِّعة على اللوحة أو الرسام ذاته و المقصود فان كوخ، علما أن فان كوخ يمكن أن يكون هو صاحب الحذاء، ولكنه بالقطع هو الموقّع على اللوحة ومُنْجِزُهَا.

كما يتبيَّن هناك إمكانات شتى لإعادة الحقيقة إلى نصابها في الفن، وفي نفس الآن يقترح دريدا مقاربة رمزية مستمدَّة من التحليل النفسي : ألا يدل الحذاء على صنمية ما fétichisme، ألا يمكن أن يكون مجرد تعويض رمزي substitut عن نقص ما manque، ألا يمكن أن يكون ترميما يعوِّض إخصاء رمزيا وما يمكن أن ينجم عنه من خبرة مؤلمة. وبالرغم من إغراء هذا النوع من القراءة لا يغرب عن بال دريدا ما تطرحه من صعوبات مثل الاستفهام التالي : هل بإمكان لوحة فان كوخ أن تحتمل هذه المفاهيم الرمزية العامة، وبالتالي هل تحتمل قراءة تحليلية- نفسية وإرجاع حقيقتها إلى رموز جنسية كَأَنْ نَرَى في الحذاء شكلا رمزيا للعضو الجنسي المخصيّ ؟

يرى هيدجر أن حقيقة هذا العمل الفني تعود إلى الكينونة، إلى الأرض، إلى التربة، إلى الأصل، ومَنْ يقول الأساس والأصل والعمق عند هيدجر يقول أيضا اللُّجَّة و الهُوّة و الهاوية، بينما يرى شابيرو أنها تعود إلى الفضاء الحضري ولا يوافق هيدجر على ما يقدمه من مقاربة أنطولوجية للعمل الفني. بالنسبة للأول الحقيقة في الفن انكشاف، وفي نظر الثاني الحقيقة تمثُّل والبوْن بينهما شاسع.

يدافع دريدا عن تأويل هيدجر للعمل الفني من تَحَامُل شابيرو والذي يمكن تلخيصه فما يلي : تناول ثلاث مستويات للوحة فان كوخ، أولها كينونة الشيء، ثم كينونة المنتَج، وأخيرا كينونة العمل، وهو في الأخير يردُّ المستويات الثلاث كلها إلى مشكلة رد الحقيقة في العمل الفني لا إلى مَنْ ينْتَعل الحذاء، أو إلى مَنْ لا ينتعله، ولا إلى موقِّع العمل أي الرسام، أو إلى ذاتية الفنان، بل يرد الحقيقة في الفن إلى الكينونة من حيث هي انكشاف الحقيقة.

الفصل الثالث

ثقافة الاتصال والصناعة الثقافية: نقد وتفكيك

في مبحث الاتصال والتواصل أو المديولوجيا

قبل البحث في دلالة مبحث الاتصال نقترح تقسيم مجال اهتمامنا إلى قسمين : الأول يُعنى بوسائل الاتصال من حيث هي وسائط تكنولوجية ما تفتأ تتطوَّر و تعرف طفرات تلو الأخرى بفضل الثورة التكنولوجية أو بفضل الانفجار التكنولوجي، والثاني يُعْنَى بثقافة الاتصال التي يمكن أن نطلق عليها اسم الثقافة التكنولوجية أو الثقافة الجماهيرية أو الصناعة الثقافية. ويمكن أن تسعفنا في القسم الأول المباحث المُسْتَحْدَثة في وسائط الاتصال أو ما يسميه المفكر الفرنسي ريجيس دوبري الميديولوجيا. يمكن أن نسوق أمثلة متعددة منها أثر الثورة الرقمية في مجال الصورة. أما في القسم الثاني فينصرف الاهتمام أكثر إلى مكونات الثقافة التي أفرزتها تكنولوجيات الحديثة والمعاصرة والتي دُرِجَ على تصنيفها ضمن الثقافة الجماهيرية أو ما أَسْمَتْهُ مدرسة فرانكفورت بالصناعة الثقافية. ولمزيد من التوضيح يمكن القول أنه إذا كان القسم الأول يهتم بالآلات الإعلامية والوسائل التكنولوجية والوسائط بمختلف أشكالها وأنواعها، ويهتم بكيفية تأثيرها ونوعية نفاذها في اللاشعور البصري – على حدِّ تعبير والتر بنيامين– فإن القسم الثاني يختص بالمضامين الثقافية المُوَاكِبَة لآلات وأجهزة الاتصال، وبعبارة أخرى يهتم بالسلع والبضائع الثقافية المطروحة للترويج والتسويق من حيث كيفيات وآليات الإنتاج الثقافي في العصر التكنولوجي.

في دلالة وفي موضوع الميديولوجيا

على ماذا تدل كلمة أو مصطلح ميديولوجيا؟

إن اختراع مصطلح جديد لا يعني ابتكار فكرة جديدة، ولكن على الأقل يَدُلُّ على ميلاد مبحث جديد، يهتم أساسا بدراسة كل الوسائط التي تنقل أفكارا، أو تُرَوّجُ لإيديولوجيات، وتُكْسب تلك الوسائط الأفكار أو الإيديولوجيات قوة لم تكن لتتأتّى لها وحدها. فمثلما يهتم التحليل النفسي بدراسة ما تخبئه فلتات اللسان، تهتمُّ الميديولوجيا بدراسة لاشعور وسائل الاتصال والبث والترويج الرمزي. يدل الجذر الفرنسي médio على كل ما يَصْلُحُ لنقْل فكرة أو معلومة أو خبر. أما في العالم المعاصر وبفعل تطوُّر التكنولوجيا، ظهرت وسائل اتصال إلكترونية وبصرية لا عهد للإنسان بها من قبل.

هل تختص الميديولوجيا بموضوع محدَّد ؟ وكيف يمكنها ذلك وهي تدرس الوسائل والوسائط لا المضامين التي تروِّجها. إنها تدرس المجموع المادي المحدَّد تقنيا من وسائط و نواقل وحوامل، و لكن ما هو الميديوم؟ الكل ميديوم tout est médium أو كل شيء هو ميديوم. من شأن عدم التحديد هذا أن يخلق لدى المهتم أو لدى الباحث نوعا من الإحباط. وهل الاهتمام بالميديوم كاف ليجعل الميديولوجيا مبحثا علميا ولا تتعدى كونها فنا. وإذا كانت مبحثا علميا فما المنهج العلمي الذي يضمن لها وَضْعا علميا؟

يبدو أن الميديولوجيا بما هي علم وسائط مبحث حديث وراهن، خاصة مع تطوُّر تكنولوجيات الاتصال الحديثة. فلا شيء لا يمر من مصفاة وسائل الاتصال. من ثم ظهرت الحاجة الماسَّة إلى مبحث يرصد قوتها وتأثيرها ورموزها وخطابها الخفي والمعلَن، ويفكك آلياتها ويفشي مُضْمَراتها ويُحلل لاشعورها. بإمكاننا الحديث عن السلطة ولكن يستحيل الحديث عن وسائل السلطة والتي لم تعد هي السجون والمعتقلات ولا المؤسسة العسكرية وإنما أيضا مؤسسات الإعلام والاتصال. يقول رجيس دوبري في هذا الصدد : «إن غايات وشطط السلطة لا بد أن يَمُرَّ من الدراسة التقنية لسلطة الوسائل»[50]، وسلطة الوسائل هي بالذات ما يمنح

50- Régis Debray : *Cours de médiologie générale* p 34

للمضامين والأفكار قوتها. إن الميديولوجيا هي مبحث المستقبل لأن القرن 21 قرن عصر بلغت فيه حضارة الوسائط التقنية- الثقافية ذروتها. لكل ميدان من الأنشطة الإنسانية جهاز وسائط مُسند له وعملُ الميديولوجيا يكمن في تحديد قوة ذلك الجهاز : «كيف يُذَاَع ذلك وينشَر و يُرَوَّج؟ وعلى أيِّ سند؟ وبأيِّ حوامل ؟ ونقصد بها المسارات والشبكات ...» [51]

الوسيط هو الرسالة

يُطْرَح السؤال ما محتوى ما تنقله تلك الوسائط أو تلك الحوامل، ما مضامينه وما طبيعة عبارته؟ هنا يمكن أن نميِّز بين أمرين : الرسائل من جهة والعبارات أو المنطوقات من جهة أخرى. أول ما ينبغي التنبيه إليه هو أنَّ ما تنقله وسائل الاتصال ليس الحقيقة أو الخطأ، وليس الصدق أو الكذب وإنما الفعَّالية والنجاعة performance. إن المعيار الذي تعمل وفْقَهُ وسائط الاتصال هو قوة التأثير في المتلقِّي ودفعه إلى الاعتقاد في ما تمرِّرُه من مضامين بصرف النظر عما إذا كانت صحيحة أو خاطئة.

يقول دو بري : «كيف يُحْمَلُ المتلقي على الاعتقاد عندما تُنْقَل ُمعلومة أو تُبَثُّ إشارات»[52]. وعندما نعلم بأن علاقتنا بالأشياء تُوسَّط بالبشر، وأن علاقتنا بالبشر تُوَسَّط بالأشياء نعرف مدى أهمية الوسائط. وإذا كانت قد ولَّت عصور الاعتقاد في الأرواح و في القوى الخفية، فإن العصر الراهن تحمل فيه وسائل الاتصال على الاعتقاد في الإيديولوجية وفي التسلية و الترفيه. لا يهم في الميديولوجيا معرفة إن كان الله موجودا أم لا، إن كانت البروليتاريا موجودة أم لا، المهم هو كيف تُرَوَّج هذه الرسائل وكيف يكون لها تأثير ونفوذ. الميديولوجيا تُعنى بالتفكير في الوسيط لا من حيث إنه عبارة وإنما من حيث هو رسالة، لأن مضمون العبارة يُفيد الحقيقة أو اليقين certum مثل قضايا وعبارات العلم (اثنان زائد اثنان أربعة) أما

51- Ibid p 34
52- Ibid p 44

الرسالة فغايتها أن تهمس بالاعتقاد والعمل بحسب ذلك الاعتقاد (يا عمال العالم اتّحدُوا) أو (أطيعوا الله و الرسول وأولي الأمر منكم).

إلى أي حدّ تُعتبرقولة ماك لوهان صحيحة؟

قبل ذلك ما مدلول هذا القول؟ يرى ماك لوهان أن الرسالة message هي قطب الرحى في أجهزة الاتصال الحديثة لأن هذه الأخيرة لا تنقل مضامين أو حقائق وإنما تبعث رسائل وتحمل على تثبيتها وترسيخها في الأذهان وفي العقول. فلا توجد رسالة من جهةٍ وحامل أوناقلٍ من جهة أخرى بل يوجدان معا لا يفترقان. وهذا ما يؤكّد ما سبق قوله أنْ لاَ غَايَةَ لوسائط الاتصال غير التأثير والاستمالة وليس تبليغ أية حقيقة كانت. يصنِّف ماك لوهان وسائل الاتصال إلى صنفين : حارة وباردة. فالحارة منها هي تلك التي تسمح برجع الصدى feed back والباردة لاتتيح رجع الصدى. ولمزيد من التوضيح يمكن القول مثلا أن التلفزيون من وسائل الاتصال الباردة لأن المشاهد فيه متلقي سلبي لا يشارك في بناء ما يشاهد.

الوسيط أنواع منها المرئي والمكتوب (أو المطبوع) والمسموع والسمعي البصري. أما في عصرنا الحاضر وفي مجتمعاتنا المعاصرة فيمكن وَصْفُه بأنه عصر آلات الاتصال machines de communication بحكم التطوُّر التكنولوجي. إنه عصر العلم التقني techno-science كما سماه هيدجر. وإذا تميَّز هذا العصر بشيء فإنما بهيمنة وطغيان ودكتاتورية وإمبريالية الصورة impérialisme de l'image. وأي نوع من الصورة؟ إنها الصورة المُنْتَجَة و المركَّبة لا الصورة الطبيعية أو الفنية.، أو لنقل إنها الصورة الاصطناعية أو المصطنعة image artificielle مثل ما تتجلى في التصوير الفوتوغرافي وفي الصورة التلفزيونية أو السينمائية واليوم في الصورة الرقمية المتصلة بالعالم الافتراضي والإنترنت.

ليس مهما إن كان قول لوهان صحيحا أم لا بقدر ما يهمنا ما أثاره من نقاش. لا يتفق دو بري مع هذا القول بحجة إن الأمر أعقد من هذا الميل إلى التبسيط.

نهتم بثقافة الاتصال هذه انطلاقا من هذا المبحث الجديد الذي يُسَمَّى الميديولوجيا لا من منظور وصفي وإنما من منظور نقدي، وهذا هو بالضبط ما يميِّز درسا في الاتصال عن درس نقدي في الأسس الفكرية غير الواعية لثقافة الاتصال. نقد آليات ووسائط الاتصال وكشف خلفياتها النظرية وأسسها اللاشعورية تلك هي مُهمَّة الباحث الميديولوجي. وعليه فنحن مدعوون إلى التفكير في القضايا التالية :

- التفكير في معنى المباشر l'immédiat ودلالة المُبَاشَرة immédiateté/ وفي هيمنة الآني و اللحظي

- التفكير في معنى الحضور وفي معنى كلية الحضور كمقولة أساسية في وسائل الاتصال الحديثة.

- التفكير في انكماش الزمان وتمدُّد المكان في عالم الاتصال الحديث.

- التفكير النقدي في هيمنة العالم الافتراضي على العالم الواقعي وأبعاده ودلالاته.

في الزمن أو في معنى الحضور الدائم

يمكن القول إن مع تكنولوجية الاتصال انتصر المباشر على ما عداه، والحاضر على المؤَجَّل، والآني واللحظي على الدائم والممتد والديمومة، والعاجل على الآجل. ومن ثم تكرَّس انتصار المنفصل discontinu على المتصل continu. هذا بيِّن وواضح على مستوى العام ولكن ماذا يعني هذا تحديدا؟

كل ما يُنْقَلُ و يُبَثُّ في وسائط الاتصال الحديثة يبلغ هدفه في الآن و الأوان، لا تأخير ولا انتظار ولا إرجاء ولا تأجيل. ما يُبْعث يصل لتوِّه سواء كان بصريا أو غيره، مما يؤكد الطابع المميز للحداثة التكنولوجية و للعلم التكنولوجي ألا وهو السرعة الفائقة، بحيث يُتَنَافَسُ في ابتكار أسرع آلات الاتصال. ويمكن أن يكون من المفيد جدا أن نفكر في مفهوم السرعة أيضا.

ولكن لنبق في الحدود التي رسمناها والتي تتمثل في الميسم المُهَيْمِن على آلات وسائل الاتصال هو إلغاء بُعْد الزمن ونعني بهما الماضي والحاضر، والاحتفاظ ببُعْد وحيد وأحادي ألا وهو الحاضر le présent.

لا ينبغي أن نفهم من ذلك أن الأمر يخضع إلى تخطيط مسبق، وإنما يفرضه تطوُّر في الاختراع والاكتشاف معا. ويتحول هذا اللهاث نحو الجديد والسريع واللحظي إلى خاصية جوهرية للحضارة التكنولوجية المعاصرة، وتبعا لذلك هناك تحرر متزايد من الماضي وإلغاء مستمر للذاكرة واتجاه لا يفتر نحو الحاضر والمستقبل. لاشيء سوى الحاضر والحضور إلى حد أن وسائط الاتصال ما أن تضفر بلحظة إلاَّ ألغتها لصالح لحظة أخرى، فينعدم الاتصال ويسود الانفصال، يسود الحاضر على الديمومة وكأننا أمام حضور دائم وهو ما يُسمى تمام الحضور أو كلية الحضور omniprésence, ubiquité.

فماذا عن المكان؟

في انكماش المكان

من الآن فصاعدا لم يعد المكان الأوقليدي - والذي يُقصَد به المكان المستوي أو المنبسط ذي الأبعاد الثلاثة، أي الطول والعرض والارتفاع- يجدي نفعا. ولم يعد للمكان عند كانط بوصفه إطارا مطلقا لأنماط العلاقة قوة إجرائية. إن اعتبار المكان قبلي يمثل مقدارا لا نهائيا ويتسم بخاصيتي التجانس والتماثل لم يعد لها دور في الفضاء الافتراضي. حققت تكنولوجية الاتصال انتصارا للمكان على الزمان بإلغاء أبعاد هذا الأخير إلى الحد الأدنى. وبالمقابل صار بالإمكان التواجد في جميع الأمكنة دفعة واحدة. فبواسطة القرب و إلغاءِ المسافات بات من الممكن أن نكون هنا وهناك ici et ailleurs. صار كلَ شيء طَوْعَ البنان وفي متناول اليد، صار البعيد قريبا ويحدُثُ على مقربة منا وفي عقر دارنا. الفضاء الحاضر استحال إلى فضاء إلكتروني، وبنَقْرَةٍ واحدةٍ يفتح العالم أبوابه أمامنا، فلا شرق بعد

الآن ولا غرب، لا شمال ولا جنوب. ومن هنا القول المأثور والمشهور (العالم قرية صغيرة) أو كما يُتَدَاوَلُ اليوم نحن نحيا في عالم بدون حدود، انمحت فيه الحدود السياسية كمصطلح التراب الوطني territoire national إلى حد أنها صارت مجرَّد حدود وهمية، وصار العالم قرية كونية village planétaire. ولا تخفى الأبعاد الإيديولوجية لبعض هذه المصطلحات الرائجة في عالم اليوم، وهي تخفي شيئا أساسيا لا زلنا نعيش بعض تبعاته، إنها إيديولوجية العوْلمة. ولكن ليس هذا مقام الإسهاب فيها. ففي الوقت الذي ساهمت فيه وسائط الاتصال في إزالة الحدود و في تقليص و انكماش المكان فإنها أحلَّت محلُّه أمكنة زائفة، أمكنة متشابهة ومتماثلة، أمكنة لا فرق بينها، أفرغتها من شحنتها الانفعالية، من رمزيتها وشخصيتها مثل المطارات والأسواق الكبرى. إنها أمكنة لا ميزة لها سوى كونها ممرات عبور لحشود المسافرين الهلامية التي لا يتعرَّف فيها شخص على آخر. فقدَ المكان خطوطه التوجيهية وصار مكانا بلا معالم ولا ملامح ولا سمات خاصة. لقد أصبح المكان افتراضيا مع ازدهار تكنولوجيات الاتصال هو ما نسميه اليوم الفضاء السيبرنتيقي cyberespace.

الواقع الافتراضي

طال التغيير مفهوم الواقع نفسه. فإذا كان الواقع يُطرح نقيضا للخيال، فهو اليوم يندرج في سجل آخر يوجد فيه مضافا إليه ومزيدا عليه بُعْد افتراضي. صار الواقع في تكنولوجية الاتصال الحديثة وبفضل الثورة الرقمية واقعا فائقا hyper réalité في حِلّ من جاذبية الواقع، وفي غنى عن مدار الواقع وفلكه. صار الواقع معطيات رقمية تُنَظَّم ويُعاد تنظيمها بمقتضى متطلباتنا.

أولا هو واقع تفاعلي، وتجربة مشتركة، لا تستبد ولا تسود ذات واحدة. ثم إنه واقع قابل لتركيبه إلى ما لانهاية. ويمكن أن نغيِّر فيه ما نشاء بواسطة تغيير المعطيات الرقمية. خاصية هذا الواقع الافتراضي

هو أنه لا مادي، بمعنى أنه لا امتداد فيه، ولا مسافات ولا حدود. ثم إنه واقع يتمتع بقابلية أن يُصنَع صُنْعا في الحاسوب، فيوحي لك بإمساك قُمْرَة قيادة طائرة وأنت لم تغادر مكانك، وبالدخول إلى عوالم لعب لا نهائية، تحارب فتَقْتُلُ أو تقتَل وأنت ما تزال على قيد الحياة. تُكوّنُ الحَوْسَبَةُ والرقمنة مُعْطَيَيْن أساسيْن لإنتاج الواقع الافتراضي، ولإنتاج الصور المركّبة بفضل الحواسيب المتطوّرة. من الخطإ الاعتقاد بأن الواقع الافتراضي واقع خيالي، وإنما واقع قابل للتحقُق في لحظة وحين، وقابل لتفعيله في كل آن وأوان . من الممكن زيارة متاحف ونحن لمْ نبرح مكاننا، والتجوُل في مركز تجاري قبل بنائه، مما يُعطي لهذا الوقع الافتراضي كل أسباب القوة للتدخُل في حياتنا وتكييفها مع مقتضيات التكنولوجيا. فَكُلُّنَا كائنات افتراضية بقدر أو بآخر، بحُكم كوْننا مُسَخَّرين في أنظمة معلوماتية، وفي نُظُم وبَرْمَجيَّات، ومُخَزّنين في بنوك معلومات. أما استعمالات الواقع الافتراضي فلا تُعَدُّ ولا تحصى تبدأ من ألعاب الفيديو، إلى التواصل الافتراضي إلى المجال الصناعي.

وأهم وسيط في وسائل الاتصال الجماهيري هو الصورة التي ما خلى منها مجال من المجالات، وما افتقر إليها ميدان من الميادين. مما يستدعي تفكيرا فلسفيا في الصورة وأبعادها و أنظمتها ورهاناتها. فما مآلها وما مصيرها في الأزمنة المعاصرة، وما الأدوار التي تقوم بها، وما الصراعات التي تثوي خلفها سواء كانت إيديولوجية أو لا هوتية أو غيرها، كل تلك الأسئلة تناولتُها في الفصل التالي.

الفصل الرابع

الصورة: أنظمتها ورهاناتها

عرفت الصورة مآلا ومصيرا مذهلا في الزمن المعاصر، وبدأت تتبوأ مكانة رفيعة، وتستقل تدريجيا بذاتها، وتنفرد بمعجمها الخاص، وتؤسس لغتها الخاصة بمعزل عن الخطاب. ومن شأن هذا التحول الهائل أن يطرح مشكلات فلسفية عميقة حَوَّلَ وَضْعَهَا ومكانتَها في الثقافة المعاصرة. إن الصورة تمثِّل لوحدها مشكلة فلسفية نظرا للتغييرات العميقة التي أحدثتها في تشكيل وتكييف ما هو بصري بصفة عامة. صار من الضروري إعادة النظر في الأدوات الفكرية والمنهجية من أجل تأسيس مقاربة فلسفية جديدة للغة البصرية، ووجب استئناف النظر في كثير من المقولات الفكرية والجمالية من أجل فك خلفيات وأبعاد الصورة بفضل الطفرات التكنولوجية والرقمية. انتقلت الصورة من طَوْر كانت فيه ذهنية إلى طوْر صارت فيه بصرية، بمعنى أنها بعدما كانت في خِدمة غايات روحية أصبَحت تُحيل إلى ذاتها. إنها استحالت إلى وسيط، مما يُشرع الباب على مصراعيه على رهانات متعددة.

لقد أَشْكَلَت الصورة على الفكر المعاصر بسبب تعدُّد أنماطها : كيف يمكن التمييز بين الصورة الفنية والصورة باعتبارها وسيطا إشهاريا على سبيل المثال لا الحصر؟ كيف نتعرَّف على الكثافة الدلالية في الأولى ونميِّزها عن الصورة أحادية المعنى، وأنَّى لنا أن نتغلّب على الصعوبة عندما يتعلّق الأمر بالشاشة وبالرابط.

ما خصوصية الصورة، وهل تتطلَّب منهجا للتحليل أم مقاربة للفهم و التَّفهُّم؟ هل تقتضي الصورة الإحاطة بعلم جديد أسَّسه بانوفسكي Irving

Panofsky وسمّاه علم الأيقونة Iconologie وهو بمثابة المدخل الضروري لدراسة الصُّوَر بوصفها أيقونات، أم تقتضي الإحاطة بعلم الوسائط كما تناوله دوبري في كتابه حياة الصورة وموتها؟ إن الصور تنفتحُ علينا وتنغلقُ لأنها نافذتنا على العالم ونافذةُ العالم علينا، بل يمكن القول أنها تمثِّل عالَمنا وتجربتنا الداخلية، ولكنها في العالم المعاصر تتجه إلى الاستحواذ على الحقل البصري، وتُحمَّل برسائل، وتُضمَّن بمضامين، وتُشحَنُ بعواطف. إن المطروح على الفكر هو مساءلة ليس الصورة فحسب، بل ومساءلة الوَضْعَ الأنطولوجي للصورة، أو إن شئنا القول مساءلة وجودها وماهيتها. وعندما يكون من مهام الفكر مساءلة الصورة، فذلك يعني مساءلة التقاطع بين مقوِّمَيْن أساسين : النظر الإنساني والوسيط التقني. لا يخفى أثر وسائل الاتصال التفاعلي على أنظمة الصورة المعاصرة لأنها جعلت باستطاعة الإنسان تغيير الزمان والمكان حسبما يُريد. صار الاهتمام مشدودا أكثر إلى النظام البصري عموما و إلى قدرته على صُنْع المرئي.

يمكن القول أن للصورة منذ ما قبل تاريخها مآل ومصير انتقلت فيه من تبخيس أفلاطون لها لكونها ظلاّ وشبَحا وضِعْفا وطيْفا إلى العصر التكنولوجي الذي حرَّرها من التبعية، ومكّنها من الخروج من التكرار إلى الابتكار. من إدانة أفلاطون للصورة إلى الثورة البصرية التي يشهدها الزمن المعاصر، مآل عجيب للصورة. ولكن ينبغي أن نفهم لماذا هذه الإدانة؟ لأنها في رأيه تفتح الباب على مصراعيه للشَّبيه والنظير، وللظلال والأشباه، ومن ثم تطلَّب الأمر مقاومة غموضها وإبهامها بوضوح الفكرة وسطوعها. يقول فرانسوا داجونييه François Dagognet : «يمكن اعتبار الصورة خطيرة ليس لأنها محيِّرة ... ولكن لكونها تنفلت منَّا وتُضاعِفُنا، دون أن ننسى أنها تُعرِّينا»[53].

53- François Dagognet : *Philosophie de l'image* Ed Vrin 1986. p 21. Vrin reprise from internet : google livres.

إن للصورة ماضيا سحريا أوْكَل إليها وظيفة مقاومة الموت والتلاشي. بقدر ما كانت مثيرة للخوف والرعب، نُقاوم بها المرعِبَ والمخيف أي الموت، وبواسطتها يُسْتَدْعى الآباء والأجداد المَوتى. إن قَهر الموت والتلاشي بواسطة استدعاء الصورة تلك هي المهمَّة الموكولة للصورة. شكَّل الموتُ التَّحديَّ الأكبرَ للإنسان مما استدعى الصورة من أجل البقاء والحضور : «نقاوم التلاشي المُصَاحِب للموت بإعادة الترميم الملازم للصورة» [54].

الصورة الآلية

أخصّصُ القول في الصورة الآلية أو التكنولوجية في عالم اليوم، محاولا رصد أهم التحولات التي طَالَتْهَا و ساهمت في تغيير وضعها الأنطولوجي. يمكن أن نزعم إن الصورة تطوَّرت عبر ثلاث لحظات أساسية : لحظة العبادة والتبجيل نظرا لوظيفتها في مقاومة الموت والتلاشي، ولحظة الإدانة الأفلاطونية لها باعتبارها تنتمي إلى عالَم الأشباه، ولحظة تَبَوُّئِهَا مكانةً رفيعة في عالَم الاتصال، خاصة بعد أنْ حررت التكنولوجيا المعاصرة الصورةَ من سلبيتها، فلم تعُد نسخا وإنما صارت توازي ما يُنْتِجُ الشيء المنسوخ.

تُعْتَبَر الصورة الوسيط الأكثر قوة وشيوعا في العالم المعاصر نظرا لما تتيحه من إمكانيات لا متناهية للتواصل والدعاية، ومن وسائل لا محدودة للتأثير في الرأي العام، خاصة لِمَا تحقق لها من طفرات تكنولوجية وعلى رأسها الطفرة الرقمية.

حازت الصورة التكنولوجية والصناعية على اهتمام وسائل الاتصال نظرا لسرعة تداولها وقوة تأثيرها. ما تفتأ الصورة تمحو الحدود وتردم الهوة بين الثقافة العالِمة والثقافة الجماهيرية، بين النخبة الجماهير العريضة، وما تفتأ الصورة تحطِّم الهرمية الثقافية والتراتب الاجتماعي إلى حد أنها بِدَت وكأنها الوسيلة التي لا غنى عنها لتحقيق المساواة بين الناس، ولِجَعْلِ

54- R Debray : *Vie et Mort de l'image* p 38.

الثقافة والمعلومة أعدل توزيعا وأسهلُ وُلُوجا من طرف أعْرَض الشرائح الاجتماعية التي تُعاني من الأمّية التي فرضتها ولا تزال تفرضها الثقافة المكتوبة أو ما يُمْكِنُ تسميته ثقافة الحرف.

لا يخفى ما حقّقته الطباعة بفضل كوتنبرج من طفرة أشاعت الحرف وروَّجت المكتوب وعمَّمت أو ساهمت في تعميم المعرفة التي كانت حكرا على دوائر مُغْلَقَة، ولكن طفرة الطباعة لا تُقاس اليوم بالطفرة الرقمية التي طالت الصورة، كلّ هذا للقول بأن للصورة أثر لا يقاس بالنسبة لنظام المعرفة الحديث، ولكن الأمر يتطلّب استشكال الصورة ورهاناتها عوض الاقتصار على إحصاء مناقبها وحسَنَاتِها مما تحفَلُ به مؤلّفات كثيرة.

ما ينبغي التنبيه إليه هو أن الصورة المصنوعة أو المُرَكَّبة أو القابلة للتركيب بكيفية تكنولوجية هي التي صارت لها القوة والهيمنة على وسائط الاتصال المعاصرة، مما يطرح السؤال عن مُكَوِّناتها وأنظمة إنتاجها التي تجعلها تحوز على هذا القدر من التأثير في العالم المعاصر، وهو ما من شأنه أن يُلقي بعض الضوء على رهاناتها الإيديولوجية والسياسية والمعرفية، وما يتنازع موضوعها من اتجاهات دعائية وفنية وإعلامية وإخبارية أو تضليلية.

تتعدد أنظمة الصورة بتعدُّد وظائفها ومهامِّها، وبتعدُّد أنواعها، ولكن يمكن القول إنها تلتقي في كونها مصنوعة وآلية وتكنولوجية، لم تعد الصورة سوى مُنْتَجا للآلة أو للأجهزة الآلية، ولم تعد موكولة لا لِيَدِ الإنسان ولا لجوَارحِه وإنما للوسائط الآلية التي حققتها الطفرات التكنولوجية المتعاقبَةِ والمَتَلاحقة، فحلّت محلّ العين البشرية الكاميراتُ والعدساتُ أو ما يمكن إدراجه تحت مُسَمَّى الآلات البصرية، وحلّت الصور في إطار جديد هو الشاشة écran مثل شاشة التلفزيون وشاشة السينما وشاشة الحاسوب إلى حدِّ تسمية المجتمعات المعاصرة مجتمعات الشاشة. إن نظام الصورة من التقاطها وتركيبها إلى بثِّها نظامٌ صناعي وآلي وتكنولوجي، يضمن أن تكون مباشرة وآنية وفي الزمن الواقعي، مِمَّا سيظهَر جَلِيّا مع الصورة التلفزيونية والرقمية.

من أهم سمات الصورة كونها تُمارِسُ إغواء وسحرا على مستهلكها ومتلقِّيها بفضل استحواذها على حَقْلهِ البصري، فهي لا تترك شيئا خارجه إلاَّ و ضمَّنْهُ داخل إطارها بغضِّ النظَرِ عن مضمونها وعن الرسالة التي تمرِّرها. وهذا ما يُفسِّر إلى حد كبير وضعيتها في الثقافة المعاصرة. من خصائص الصورة أنها تستجيب إلى بلاغة تخصُّها أبعد ما تكون عن الخطاب البرهاني أو الإقناعي لصالح ما يمكن أن نصطلح عليه بالاستمالة. تُمَكِّنُ الصورة من الولوج إلى عوالم واقعية أو متخيَّلة، و إلى عوالم مرئية أو غير مرئية، وهي في كل الأحوال تُلبّي أعمق الحاجات الإنسانية كالحاجة إلى التَّمثُّل الذاتي والحاجة إلى تمثُّل العالم، وإلى تمثُّل الواقع من أجل السيطرة عليه والتَّحكم فيه تارة أو الاستمتاع والاحتفاء به تارة أخرى.

الصورة والرغبة

وفي هذا الصدد تُطْرَح علاقة الصورة بالرغبة. تُستثْمَرُ في الصورة الإشهارية وسائل لإثارة الرغبات الدفينة و البدائية في الإنسان مثلما يعلِّمنا التحليل النفسي. إذا كان همُّ الإشهار هو جعلُ الأشياء مُشْتَهاة أو مرغوب فيها، فإنه أقرب إلى توظيف إثارة الرغبة في سبيل ترويجها بما يضمن انحياز المُشاهد لها دون أن يفطِن إلى ذلك ودون أن يستشعره. فهي (الصورة الإشهارية) تعزف على أوتار حسَّاسة إذا جاز القول، وتلعب على غرائز مخصوصة كالغرائز الجنسية والغرائز النرجسية، وغرائز الانتماء، وغرائز كالتلذُّذ برؤية الآخرين، والتلصُّص عليهم وهو ما صارمعه أخرى شائعة في مجتمعات الاتصال

ثمة ثلاثة أنواع من الرغبات : الرِّغبات الجنسية وما يَحُومُ حولها من اشتهاء، ثم الرغبات النرجسية المتعلِّقة بالتمثل الذاتي، وأخيرا الرغبات الجماعية أو الرغبات المتعلِّقة بالانتماء إلى جماعة معيَّنة. تُوَجَّه صور معيَّنة لكل نوع من هذه الرغبات. تُقدَّم للمنتَج صورة توهم بأنه يُشبع رغبة في امتلاكه، أو يُسعف ممتلكه في إغواء موَضوع آخر لهذه الرغبة.

وتُبنى صورة مخصوصة لإرضاء الرغبات النرجسية المتعلِّقة بصورة الأنا، فتجعل صورةُ المُنْتَج تمثُّلَ المُشَاهِدِ لذاته إيجابية أمام الآخرين. تُقدَّم لرغبات الانتماء صور إشهارية عديدة من أجل إرضاء الميل الغريزي لدى الإنسان للحماية، مثل أن يمارس رياضة جماعية أو يسافرَ سفَرا جماعيا إلخ. توظِّف الصورة الإشهارية لغة بصرية يمكن اختزالها في مكوِّنَيْن : الاستعارة والكناية، ويمكن أن نسميها بلاغة تخص الصورة وحدها. لا يُقدَّم موضوع الرغبة في الصورة الإشهارية عاريا بل مقَنَّعا، إما باستبدال صورة الموضوع بأخرى، أو بالإشارة إلى جزء من صورته.

يمكن القول عموما أن المجتمعات المعاصرة أو مجتمعات الشاشة تُنَمِّي لدى الأفراد رغبات من نوع آخر مِنْ مِثْلِ رغبة التلصُّص أو التلذُّذ برؤية الآخرين voyeurisme. وتستوحي الوَصلات الإشهارية جانبا مهما من هذه الرغبات، محاولة إرضاءها وإشباعها بإنتاج صور تتسلَّل إلى الحياة الحميمة للناس وخاصة المشاهير منهم، فتُفشي ما خَفِيَ وتُظهرُ ما استتر، وتظهر هذه الخاصية الاستعراضية في الثقافة البصرية المعاصرة. ولاشك أن لفظ paparazzi يشير إلى هذه الظاهرة التي تفشَّت في المجتمعات المعاصرة، والمتمثِّلة في سرقة صور خاصة للمشاهير، ولعلها وَجْه من أوجه هذه السمات العامة التي تَسِمُ مجتمعات الاتصال، والتي يمكن تلخيصها في الاتجاه العام نحو استعراض كل شيء مهما كان خاصا في الساحة العامة.

شكَّلت الصورة دَوْماً مَدَارَ اهتمامات الإنسان، بفضلها يتخيَّل ويتصوَّر ويتمثَّل، وعَبْرَهَا يبني ويعيد بناء العالم وذاتَه، وبواسطتها يُؤَنْسِنُ الطبيعة الخارجية وطبيعته الداخلية، لا يحلم بعوالم أخرى مثلما لا يبني أوهامه واستيهاماته بدونها، بل لا يبدع فنا ولا ينظم شعرا من دونها.

تمثِّل الصورة في الثقافة المعاصرة حضورا دائما وشبه كلِّي، ما من مجال وما من ميدان يخلو منها، إلى حدّ أن هذه الثقافة صارت برمتها بصرية، أو لا غنى فيها عن الرؤية أو البصر. الصورة الصناعية والآلية في

أساسها استحواذية تأخذ لُبَّ المشاهد وتمارس عليه تنويما ما، بل وتوقظ فيه من دون أن يدري نماذج بدائية، أمَّا إذا اقترنت بعلم الاستهلاك والتسويق فهي لا محالة تُخاطب الجانب البدائي فيه إلى حد أن والتر بنيامين مثلا يتحدث عن لاشعور بصري. و لا غرابة عندما يقول دوبري : «لكل عصر لاشعوره البصري، و البؤرةُ المركزيةُ لكل إدْرَاكَاتِهِ» [55]

يُضاف إلى ذلك أن الصورة دون غيرها مكتفية بذاتها بفضل إحالتها إلى ذاتها auto référence، بمعنى أنها في غنى عن أيِّ شرح أو تعليق، ونادرا ما تحتاج إلى حكاية على هامشها، مما يدلُّ على أنها تَشفُّ عن لغة أخرى غير الكتابة، وهي اللغة البصرية، لغةُ الصور والأشكال المَنظورة والمرئية.

رهانات الصورة: بين الدعاية والإيديولوجية والسياسة

للصورة أدوار ووظائف منها الدعائية والإيديولوجية والسياسية. يمكن أن تبدأ الصورة الورقية من المُلْصَق الإعلاني الرامي إلى تبليغ المعلومة إلى المُلصَق الإشهاري الرامي إلى الترويج التجاري، إلى البلاغ السياسي الهادف إلى حشد الأتباع وإغراء المترددين. ونفس الأمر ينطبق على الصورة الرقمية أو المبثوثة على شاشة التلفزيون وعلى شبكة الإنترنت أو على شاشات العرض الكبرى في الساحات العامة، فهي تضطلع بأدوار ووظائف منها الدعاية والإشهار، ومنها الترويج والتسويق، ومنها صناعةُ الرأي وتشكيلُ الذوق وتكييفه، وكل هذه الوظائف تنضوي تحت عنوان واحد إذا ما جارَيْنَا مدرسة فرانكفورت : إيديولوجية الترفيه l'idéologie du divertissement. إن الترفيه لهو من وظائف الصورة المعاصرة، خاصة بعد بروز المجتمعات الاستهلاكية وظهور الصناعة الثقافية التي خصصت لها مدرسة فرانكفورت حيِّزا هاما من انشغالاتها. تفرض الصور في العالم المعاصر نفسها علينا فرْضاً، وتمارس علينا قوة وإغراء، ويُتَوَسَّلُ بها لترويج السِّلَعُ الثقافية وتسْويقها. تُمطِرُنا الصور من

55- Ibid p 373.

كل حدب و صوْب، تارة لطيفة و تارة عنيفة- إلى حد يمكننا أن نتحدث عن عنف الصور- متوخِّية إبهارنا بكافة الوسائل، بل وفي بعض الأحيان خداعنا، بواسطة تركيبها تركيبا يسمح ببناء عوالم افتراضية غريبة علينا ومحاولة سبْرِ أغوارها.

يمكن الحديث في العالم التكنولوجي المعاصر عن التداعي الحُرِّ للصور بدل الأفكار، فثمة طوفان بصري يغمر الناظر أو المشاهد، لا يترك له فرصة التقاط أنفاسه، ويُصيب فكره بالخمول، فكلما تعرَّض لهذا السَّيْلِ الغزير من الصور، بدءا من شاشته الصغيرة وحاسوبه الشَّخصي إلى المُلْصق الإشهاري والإعلان الدعائي ازدادت سلبية حسه النقدي، وازدادت تبعيَّته للصور النمطية.

يمكن الحديث في هدا الصدد عن عنف ملازم للصورة لأنها صادمة و تفرض قوتها على الناظر أو الرائي أو المشاهد. وهي من ثم تشُلُّ مقاومتنا، وتضرِب في المنطقة الخالية من العقل، وتتجه في كثير من الأحيان إلى لاَوَعْي المُشاهد.هذا يحيلنا إلى إشكالية أخرى والتي تتمثَّل في ارتباط الصورة شبه العضوي بالنماذج البدائية archaïsmes .

لغة الصورة: أو الصورة تتكلم

ما لغة الصورة، إذا فرضنا أن لها لغة و أنها تتكلَّم؟ لغة الصور هي اجتماع عدة مكوِّنات أهمها الخطوط و الأشكال و الألوان، و لكن بكيفية تسمح بتركيب معيّن لهذه العناصر حتَّى يكون لها وقْع وتأثير.

أولا : إن للصورة موضوع كيفما كان هذا الموضوع سواء مشهد زقاق أو منظراً أو وجهاً، وحسبما إذا كان الموضوع طبيعيا أو صناعيا، نفعيا أو للتزيين، مركبا أو بسيطا.

ثانيا : إن أهم شيء في الصورة الصناعية كونها كتابة، لا بالأحرف وإنما بالنور أو بالضوء. إن التصوير هو كتابة بالنور، لماذا؟ لأن النور يسمح

بتحديد حجم الأشياء و الفضاء الذي تشغله، سواء كان النور طبيعيا أو صناعيا لا يهم، المهم هو أن النور أداة للتركيب بين الخطوط والمساحات والأحجام. تكون الأشياء مرئية عندما تعكس أشعة الشمس، ولا مرئية عندما تمتصُّها.

ثالثا : إن لغتها الزوايا والمنظورات التي انطلاقا منها نفهم ما تمرره من رسائل وما تنطوي عليه من دلالات، بواسطة الزوايا يظهر أي أهمية يتخذها الموضوع أو الوجه أو الشيء أو الجسم أو المنظر أو المشهد.

رابعا : إن لغة الصورة أيضا الألوان حسب ما إذا كانت متوائمة أو متنافرة، مُشِعَّة أم خابية الوَهَج، وحسب ما إذا كانت مركَّبة أم بسيطة. إن الخطوطَ هي بمثابة رموز، تَخاطب الروح والمشاعر، تتبادل فيما بينها علاقات : إذا كانت منعزلة ليس لها نفسُ المغزى عندما تكون متراصَّة. يعبِّر الخط عن شكل ما، بمعنى أنه يحدِّد الفضاء. كما تلعب الخطوط دورا في تحديد الصورة، وتضيف لها قيمة ليست موجودة فيها أصلا، حسب ما إذا كانت بارزة أو ضامرة، لأن الخطوط lignes هي التي توجِّه رؤية الناظر صوب وجهة معلومة داخل الصورة. إذا تكرَّرت الخطوط على نفس المنوال احتوت على لغة المشاعر، فإذا كانت عمودية أوْحَتْ بالحركة والسرعة، وإذا كانت أفقية أوْحَتْ بالهدوء والسكينة.

إن مدار الحياة المعاصرة هو على الصورة، لماذا؟

لأن الصورة قابلة للذيوع و الشيوع و الانتشار أكثر من غيرها نظرا لكَوْنهَا أكثر قابلية للاستهلاك، ويعود يُسْرُ استهلاكها إلى أسباب كثيرة نذكر منها على الخصوص :

أ- إنها لا تستدعي الحرفَ ولا تتوقَّفُ على الكتابة، يفهمُها الأُمِّي والمتعلِّم، تُبْهرُ المثقَّف والعاميّ. وتحطِّمُ الصورةُ بالتالي التنضيد الاجتماعي بين النخبة وعموم الناس، وتكرِّس الحق في المعلومة : «إن الصور بخلافٍ الكلمات يسيرة المدخل والولوج، في كل اللغات وبدون مهارة أو تعلُّم

مسبق» [56] (دوبري ص 49»). ففيم تختلف الصورة عن الحرف، أو عن النص المكتوب؟ يمكن القول أن النص المكتوب متوالية من الكلمات أو من العبارات، ينظمها خط متطوِّر في الزمان، حسب نظام من التعاقب أو التتالي. أما الصورة فهي قبل كل شيء مساحة أو فضاء تُعْطىَ كليا ودفعة واحدة بالتزامن لا بالتعاقب. للنص بداية ونهاية أما للصورة إطار، ومن ثم فتأثيرها قوي بمقدار ما يكون مُبَاشراً، إنها إظهار وإبراز، أما السؤال هل تُقرأ الصور مثل النص؟ فإن الجواب هو أن يقال مجازا أنها تُقْرَأ أو تُفَكّ شفرتها، ولكن المؤكَّد أن الصور تُرى أو تُشَاهَدُ. إن الصورة حسب بيير فرانكاستيل Pierre Francastel فكرٌ مُشَخَّص، وهي دالة بخطوطها وألوانها، بتصميمها وبتركيبها، بتعبيراتها وأشكالها مفتوحة على تعدُّد دلالي واسع. لا يمكن اختزال الصورة إلى جملة، أو إلى عبارة، لأنها وإنْ كان لها فاعل، فلا تحتوي على فعل ولا على مفعول به، لا يمكن استبدالها بنص، أو بجملة، فلا مثيل لغويا لأيقونة المسيح على سبيل المثال لا الحصر. تمتنع الصورة عن نُطْقِها مثلما هو الحال بالنسبة لنص، أو عزفها مثل قطعة موسيقية.

ب- إنها تحمل ُفي ذاتها علاماتها وإشاراتها الخاصة القابلة لفكِّ شفراتها سواء من طرف الخبير الذي يقرأ ما بين ثناياها والمتوقِّف على رسائلها المُعْلَنَة والمُضْمَرَة، أو من طرف المشاهد العادي الواقف على دلالاتها السطحية والمتأثِّر بما تَبْعَثُه من إشارات.

ج- إن الصورة أكثر استهلاكا من غيرها من الوسائط، وتُشاهَد في أنها وأوانها، وتتلوَّن بكل الألوان والأشكال، وتنسجم مع جميع الوسيط مادية كانت أو لاماديَّة، وأكثر من ذلك تهاجم المُشاهِد أينما كان وتقتحمه عَيْنَيْهِ أينما ولَّى وارتحل، في عقر داره وأمام شاشته، وفي الشارع العام وفي الساحة العامة، وفي أماكن اللهو وصالات الرياضة، بل وحتَّى في حياته الحميمة.

56- Ibid p 49.

يمكن القول أن أكثر ما نستهلك في عالمنا المعاصر هو، إلى جانب السلعِ الصورُ، بل يمكن اعتبار الصور سلعا على سبيل المجاز والحقيقة معا.

- إن للصورة التكنولوجية قوة إيحائية تجعلها تغزو العالم فتركِّبه وتفكِّكه كما تشاء بفضل تقنيات العالم الافتراضي، فتجعله كما لوْ كان واقعا مَعيشاً. يمكن تعلَّم الملاحة الجوية من مقصورة افتراضية، وخوضُ معارك بواسطة شاشات افتراضية، وإجراء حوار مع مشاهدين أو مستمعين افتراضيين. بل ويمكن أن نصنع أنفسنا على نحو يجعلنا كائنات افتراضية. كل هذا يتأتى بالضغط على مجموعة أزرار، وتركيب منظومات، واستعمال حسابات. فالصورة التكنولوجية أساسا منظومات وحسابات وأعداد وأرقام، ومنها تُحوَّل إلى رسوم وبيانات، فتُحَصَّل منها إمكانات هائلة لا يحصرها عدّ ولا يحيط بها إحصاء هي نفسها إمكانات العالم الافتراضي.

فضلا عن ذلك، تملك الصورة الآلية بما فيها الرقمية قوة على الإظهار monstration أكثر من الإقناع démonstration، وقدرة على إبراز الأشياء و الوقائع أكثر من الاستدلال. فالمسألة في الصورة تتعلَّق بإظهار الأشياء أكثر من قولها أو سردها. يرتكز الإظهار على ال «هنا» وال «آن» ويهتم بالعلاقة الآنية مع ما يحدث كما في الصورة الفيلمية أو السينمائية، وتُمْنَح الصورة في السينما في الحاضر.

الصورة والسلطة

للصورة سلطة محورية في العالم المعاصر، فما هي تجلِّيات هذه السلطة؟

تستمد الصورة سلطانها ممَّا نستثمره فيها من رغبات، وتقوم مقام رغباتنا في تحويل العالم. إن للصورة قوة تأثير تفوق كل التوقُّعات في متخيَّل المشاهد ويمكن اختزاله في العوامل التالية :

- قدرة الصورة على إقحامِ المشاهد في عوالم -جديدة يكون مطالبا باستكشافها و من ثم الوقوع في أَسْرِهَا.

- قدرة الصورة علي احتواء المُشاهِد الذي تحدوه رغبة عارمة في أن يكون داخلها سواء تعلّق الأمر بشاشةَ التلفزيون أو شاشة الحاسوب، معتقدا بأن الصورة تمثِّل الواقع.

- قدرة الصورة على إقحام المشاهدين في خبرة مشتركة فلا يرون إلاَّ ما يراه الآخرون، ومن هنا قوتها على شحن المتخيَّل الجمعي.

لقد أحدثت الصورة- الآلة ارتجاجا في النظام البصري المعاصر كما يقول رجيس دوبري، وغيَّرت كيفية إدراكنا للعالم. والمقصود هنا بالذات الصورة لَمَّا صارت صناعية أو تكنولوجية، سواء فوتوغرافية أو سينمائية أو تلفزيونية، مع هذا الفارق وهو أن الأولى ثابتة والثانية متحرِّكة والثالثة آنية ومباشِرَة.

إن الصورة الصناعية أو التكنولوجية اختلفت عن سابقتها اليدوية في فَرْق أساسي ألا و هو استعمال النور الصناعي أو قوة الضوء الفيزيائي. لقد بدأ المُصَوِّرُ منذ الآن يستعين بالكتابة بالنُّور عوض الرسمِ بالألوان لدى الرسَّام. إن لحظة اكتشاف الصورة الصناعية والتكنولوجية تُعَدُّ بمثابة انعطاف هائل : «حلّ النور محلَّ يد الفنان»[57].

وفي معرض مقارنته لثورة الطباعة بثورة الصورة يقول دِوبري : «بتطويركم لعبارة «لكل إنسان تَوْرَاتُهُ» تحصلون على عبارة» «كُلُّ الناس قَسَاوِسَة» الإصلاح، وتحصلون بالنهاية على الاقتراع العام. وبتطويركم لعبارَة «لكل إنسان صورته الفوتوغرافية» تحصلون على السياحة الكونية، وعلى «ألبومِ العائلة». لقد كانت تمثِّل شركة (كوِداك) بالنسبة إلى الصورة ما كان يمثِّلُهُ مارتن لوثر بالنسبة للحرف»[58]. أَحْدَثَ ظهورُ الطباعة في

57- Ibid p 57.
58- Ibid p 368.

القرن الخامس عشر ثورةً هائلةً أَنْهَتْ احتكار الكنيسة للكتاب المقدَّس، ومكَّنت كل إنسان من أنْ يمتلك ثوراته الخاصة، وأشْرَعَت الباب على مِصْرَاعَيْهِ أمام الإصلاح الديني الذي أفضى في العصور الحديثة إلى الاقتراع العام وإلى الديمقراطية. أمَّا ظهور الآلات البصريِّة في منتصف القرن التاسع عشر، وتحديدا الآلة الفوتوغرافية، فقد مكَّنَ كل فرد من أن يمتلك صُوَرَهُ الشخصية، وفَضَاءَهُ الخاص، وألْبُومَهُ العائلي، وتحقَّقت الطفرة النوعية من الحرف المطبوع إلى الصورة البصرية.إن الحاصل من هذه الثورة التكنولوجية الهائلة هو أنها عمَّمَتْ الصورة على نطاق واسع، مما أفسح المجال أمام ديمقراطية جديدة، هي بالذات ديمقراطية الصورة. أسهمت الصورة الفوتوغرافية في إزاحة السحر عن العالم، وعن المتاحف والكاتدرائيات، ولكن لِتَعُودَ إلى إضفاء السحر على المشاهير والنجوم. انتقلت الصورة من أيقونةٍ في سَابق عَهْدِهَا، إلى إشارة ضوئية في الأزمنة المعاصرة. فضلا عن ذلك أَقْحَمَتْنَاَ الصورةَ التكنولوجية في «الوقتي» وفي «الزمني» وفي «الحاضر».

أي علاقة بين الصورة والسلطة؟

نجد هذا السؤال يتردَّد في سياقات مختلفة، وفي مناسبات متعدِّدة بصيغة : ما الأسباب التي تُمَكِّنُ وسائل الاتصال الحديثة، والوسائط الجديدة من بسط سيطرتها، وتكريس سلطتها على الفضاء العام والخاص؟

أولها إن العصر الحديث يخضع برمَّته للنظام البصري، ف «الكائن» برمته -إذا جاز لنا استعارة عبارة هيدجر- مَشْرُوط بثقافة وتكنولوجية وماهية الاتصال.

ثانيها إن ممارسة السلطة تَمُرُّ عبْرَ ضبط وسائل السلطة، وعلى رأسها وسائل الاتصال التي تلمك قدرة هائلة على الذيوع والانتشار، فبواسطتها تُصْنَع النجوم، وبفضلها يُصنَع المشاهير في السينما والغناء والحياة العامة والسياسة.

ثالثها قدرة الوسائط الجديدة على صناعة الرأي العام من خلال منتديات الحوار، وشبكات التواصل الاجتماعي، بل على تعبئة الرأي العام وتحريكه.

بدل أن تصنع الصورة الحَدَث صارت هي نفسها الحدَث، وفي كثير من الأحيان تُحوِّلُ الحدث المبتَذل إلى حدَث جَلل، وتضمن للمشاهير كما للمغمورين قدرا زائدا من الظهور. لا يملك الإنسان المعاصر أمام الطوفان البصري وأمام الآلة الإعلامية حوْلا ولا قوَّة. للصورة قوة وجبروتا بوَّأها مكانا هاما، إنها تؤسِّس لسلطة من نوع آخر، سلطة الوسيط الأكثر رواجا واستهلاكا من طرف الجميع. كانت الصورة في غابر الأزمان وسيلة الإنسان إلى استمداد أسباب القوة من القوى اللامرئية، وإلى مقاومة الزوال والتلاشي، وإلى التواصل مع العالم الأخروي، أما اليوم فهي ما نفسها تمثِّل أسباب القوة.

أما حالُ الصورة السينمائية في مطلع القرن العشرين فكان أكثر جاذبية، لأن هذا الاختراع البصري سَحَرَ الألبابَ، وجذب الغالبية من المشاهدين، الذين يمكن أن نطلق عليهم منذ الآن اسم الجماهير. إن الصورة السينمائية والفن السينمائي هما سمة القرن العشرين. أما منتصف القرن العشرين فسجَّل ظهور نظام آخَر من الصورة، إنها الصورة التلفزيونية، وخاصة الصورة الملوَّنة.

لا يرى دوبري أن أنظمة الصورة ليست سوى تعديلُ السَّابق لِلاَّحِق، فليست الصورة السينمائية إضافة للحركة على الصورة الفوتوغَرافية، ولَا الصورة التلفزيونية إضفاء للمُبَاشِرة على الصورة السينمائية، ولا الصورة الفيديو اللامادية هي استعاضة واستغناء عن الصورة السينمائية المادية واكتفاء بالإشارات الكهربائية. من وجهة النظر التقنية كل صورة تُلغي سابقاتها، فلا ندرك الماضي سوى بأعيُن الحاضر. لا يتعلَّق الأمرُ بتعاقب أو بتتال بقدر ما أنه يتعلَّقُ بتحوُّل في المجال الإدراكي، فكل تقنية جديدة للصورة تترتَّب عنها كيفية جديدة لإدراك العالم، وما تتيحه صورة الفيديو

من سرعة ومن بثٍّ مباشر يسمح بطيِّ الزمان طيّا وباختصار المسافات والأمكنة، وباتصال مباشر بين البث والتلقي في اللحظة نفسها وفي الآن ذاته، كل هذا يجعلنا ندرِك العالم على نحو مغاير لما كان عليه الأمر في زمن الصورة السينمائية المُسَجَّلة. يقول دوبري : «إن في القدرة على البث الآني اختصارِ المسافات، وبالتالي سيطرة لوجستية العالم المرئي على لوجستية العَالَم المعيش»[59]. كل شيء يتم في الآن و الأوان، لا مجال للمُسَجَّل ولا لَلمُؤَجَّل، كل شيء مباشِر، والنقل يتم في زمن البثِّ مما أضفى على الصورة التلفزيونية، ومن بَعْدِهَا صورة الفيديو قوة قاهرة وحاضرة حضورا تاما وكليا، إلى حدٍّ أنه يَمكن الحديث عن توتاليتارية بصرية.

الصورة واللامفكَّر فيه: محاولة نقدية

يُوجَدُ في الصورة لا مفكَّر فيه هو بمثابة لا مفكَّر جماعيimpensé collectif، وحين تستدعي الصورةُ التفكير فهي لا تفكر. بأيِّ معنى نفهم القولَ القائلَ بأن الصورة لاتفكِّر أو توجد في زاوية لا يلمسها التفكير؟

إن الصورة أساسا إثبات لا نفي، ووظيفتُها الإظهار، وفي الإظهار إثبات، وما يتناقض مع الصورة وما يتنطّع عنها يدخل في مجال النفي والعدم، ويكون ممنوعاً من الظهور ومن أن يَنْدَرِجَ في إطار الصورة. لا تحتمل الصورة ما يستعصي على النظر، فإما أن يكون مرئيا أو لا يكون : «إن الصورة الفيزيائية (إشارية أو تماثلية ...) تجهل المنطوق السلبي...إن غيابِ شجرةٍ أو أيَّ غياب يمكنُ قولُهُ ولكن لا يمكن إظهارُهُ. إن شيئاً ما ممنوعاً أو ممكناً... لا يمرُّ إلى مجال الصورة »[60]

الصورة لا تفكِّر لأنها تُقصي الشك والاحتمال، ولا تحبِّذ صيغ مثل (إمَّا و إمَّا) وتُبعد الصيغ الافتراضية من مثل (إذا ...فإن)، ما يمْثُل على

59- Ibid p 379.
60- Ibid p 446.

الشاشة صِيَغُ تأكيد لا صِيَغُ تناقض و تعارض و تقابل : «لا يمكن للصورة أن تنهَجَ سوى طريق التَّجَاوُر وصفِّ الأشيَّاء بعضها إلى بعض، وضمِّ بعضها إلى بعض في إطار واحد للواقع...»[61]

لا وجود في الصورة لأي منطق لأنها ليست لا منطقية فحسب بل ومُضَادَّةٌ للمنطق. لا نعثر فيها على قواعد تركيب، لأن الصور تتدفق أمام أنظارنا دون أن نعلم أين العلَّة من المعلول، أين السبب من النتيجة، ودون أن نعرف مسوِّغات الوقائع، ولا الروابط بين الأفعال والدوافع. ومن هنا اهتمام وسائل الإعلام والاتصال بما تثيره الصور من غرائز بدائية مثل الخوف الذي لا مبرِّر له، والذي يكاد يتحوَّل في المجتمعات المعاصرة إلى هذيان جماعي délire collectif، وهذا بالضبط هو ما يحكُمُ اهتمام الصورة بالمثير من الوقائع le sensationnel، والشاذ من الحوادث مثل جرائم القتل والمغامرات الغرامية و شبيهها.

«إن ما يُدْعى «الفكر الجديد» هو بلا شك اللامفكَّر فيه الأبدي للصورة...»[62]. ثمة إيديولوجيا ثاوية خلف الصورة، لا من صنف الإيديولوجيات كإنشاءات أو كحكايات كبرى، وإنما من صنف الإيديولوجيات الذي يُذرِّي الواقع إلى حدّ يبدو معه أنه لا يَنْظمه نَاظِم. إن مِنْ أَمَارَاتِ هذه الإيديولوجية التي تَحْكُمُ ثقافة الاتصال أنْ لا موضِع للشك في عالم الصور المُنْهَمِرَة من كل حدب وصوْب، ولا مجال للاستغراب والتَّعجُّب ما دام أنَّ العالم الذي تقدِّمه على ما يُرام، وطالما أن لا أفضل مما كان ومما هو كائن. تقدِّم هذه الإيديولوجية عالَمَ الصُّوَر على أنه أحسنُ العوالم المُمْكنَة الذي يعلو على النقد ويَفُوقُ الشك، وتعمل على تكريس الواقع القائم التي يُقصي أيَّ إمكان للنفي والسلب، إنها إيديولوجية إثبات الواقع كما هو.

61- Ibid p 447.
62- Ibid p 448.

إن العجز عن النفي الذي تُشِيعُهُ الصورة يُفضي في النهاية إلى تكوين عقليات مُحافظة تقبَل بالواقع كما هو دون مساءلة ولا استغراب، مُسْتَكينة له لا تطمح إلى تغييره. إن كل شيء في عالم الصور يشبه كل شيء، لا تمايُز بينها ولا تفَاضُل، لأن كل شيء في النهاية يؤول إلى نفس الشيء. يُضاف إلى العجز عن النفي افتقار إلى الفكر التركيبي، ويُسْتَعاض عن الفكر المُنَظَّم بالنزعة الانتقائية.

ثم أن الصورة لا تعبأ بأبعاد الزمن، كلُّ ما يهم فيها الآنيُّ والراهِنُ والمعاصرُ والوقتيُّ بصرف النظر عن الماضي أو المستقبل. لا أوَّل لِعَالَم الصورةِ ولا آخِر، لا مبتدأ له ولا خبر، لا قبلُ ولا بَعْدُ، الزمنُ فيه آنات متتاليةً ومتعاقبة، وبمعنى آخَر إنَّ ما يسودُ العالَمَ البصريَّ هو تأبيد للحاضر.

إنَّ ثمة لا مفكَّر فيه، أو لِنَقُلْ لا شعور ثاو وراءَ الصورة نفسها، يجعلها تُسيطر على خيالنا، ولا تسمح لنا بالتفكيرً سوى فيما تقدِّمه أو تُظهره، وفيما يقع خارجِ دائرة الشك، حيث تنعدم المسافة النقدية بين ذاتِ المشاهد والعالَم المُشاهَد. إننا نعتقدُ مشاهَدَةَ العالمِ كما هُوَ بينما الحاصلَ أننا نُشَاهدُهُ على نَحْوِ ما يُقدَّم لنا.

فما هي عناصر هذه الإيديولوجية التي تروِّجها الصورة أو الشاشة؟

صحيح إن عصر الصورة أو عصر الشاشة يعزِّز الفردانية، ويتيح للفرد إثباتَ ذاتِه باستعمال ضمير المُتكلِّم المُفْرَد «أنا» بدل ضمير الجمع «نحن»، ويُمكِّن الفَرد من بناء أناه، ومن التعبير عن ذاته بدل الاختباء وراء الجماعة الغُفْل، ولكن وبالقابل يَصْنَع عالم الصورة أفرادا لا خلفية رمزية ينتمون إليها، ولا روابط ينصهرون فيها، فيقعون نَهْبَ أنانية مُفرطة، تجعلهم لا يؤمنون بمبدأ اللهم سوى المال، ولا يدينون سوى بالأمر الواقع. ولكن رغم مثالب عالم الصورة هذا فهو، بالقياس إلى تطورات أواخر العشرية الأولى من القرن 21، أظهر ما لم يكن في الحسبان، وأبَانَ عن رسوخ نزعة تضامنية من نوع آخر (الشبكات الاجتماعية على سبيل المثال)، وعن قوة تمرُّد هائلة،

وعن ذكاء من نوع جديد يُعتبر خزّانا ثمينا هو الذكاء الصناعي، الذي فرض شيئا فشيئا أساليب جديدة في التواصل، وفي التنظيم، وفي الاحتجاج.

قوة الصورة تتمثل أيضا في قدرتها على تحقُّق ما يمكن الاصطلاح عليه بالتماهيidentification، فهي تعزِّز أو تقوِّي اتجاه الفرد نحو تكوين صورة عن نفسه يعثر عليها في الصور المتداوَلَة في عالم الإعلام والتسويق، وفي عالم صناعة الترفيه. فاليوم أكثر من أي وقت مضى يخضع المُشاهد إلى ثقافة بصرية تشكل في النهاية شخصيته، فهو يتعرَّض إلى ما لا نهاية له من المثيرات البصرية تؤثث فضاءه، وتطبع خبرته بطابعها، فتجده إما بحاجة إلى الحماية، وأو تجده موزَّعا بين الرغبة والقانون الأخلاقي، بين اندفاعاته العدوانية وبين مخاوف من أن يقع ضحية لعدوانية الآخرين. تلعب الصور بكافة أنماطها سواء كانت إشهارية ودعائية أو سينمائية أو تلفزيونية دورا في تماهي المُشاهِد معها، لأنه بحاجة إلى أن يتقمَّصها ويتلبَّسها، فيتقمَّص دورَ الجلاّد والضحية، أو دورَ الفَاتِن والمَفْتُونِ séducteur ou séduit. إن تقمُّص المشاهد لأنماط الصور يعزِّز خضوعه إلى نماذج إيديولوجية معينة.

إن وظائف الصورة الفوتوغرافية حسب رولان بارت هي : الإعلام أو الإخبار، ثم التمثُّل، والتدليل على معنى، وأخيرا تحفيز الإقبال على شيء. وثمة سمة أساسية وهي توثيق معلومات ما، فالصورة الفوتوغرافية تمنح ما يسميه بارت معرفة صغرى infra savoir، ولكن وهذا هو الأهم إن لها علاقة ما بالموت، من خلال الصور يُستَدْعى الموتى من جديد.

منذ ابتكار الآلة الفوتوغرافية والتصوير الفوتوغرافي تغَيَّر المشهد البصري المعاصر رأسا على عقب، فلأول مرة يمكن الحديث فيها عن ميلاد آلات الرؤية أو الآلات البصرية les machines à voir التي تُعْطِي للصورة وزنها في الثقافة المعاصرة. بفضل هذه الطفرة التكنولوجية خرجت الصورة من إسار المخيلة الإنسانية، ومن إطار الخيال الإنساني، واستقلت عن إرادة الخلق الإلهي والإنساني لتدخل مسار الإنتاج الصناعي. غيرت الصورة الفوتوغرافية علاقة الإنسان المعاصر بالواقع. ولا غرابة أن يشيد والتر بنيامين،

ورولان بارت من بعده بقوة التصوير الفوتوغرافي إلى حد أن قال بارت : «لقد استحوذت عليَّ تجاه الصورة الفوتوغرافية رغبة أنطولوجية : كنتُ أريدُ أنْ أعرف ما هي في ذاتها بأي ثمن» [63]

لعل تأملات بارت في الصورة الفوتوغرافية يمكن أن تسعفنا في مقاربة الصورة الآلية بصفة عامة. وفي محاولة أولى للتعريف، إنها الخاص المطلق le particulier absolu. الصورة الفوتوغرافية تلتقط ما لا يتكرر، تلتقط الآني والعابر، و الجواز و الصدفة الخالصة، وكأنها تقول «هذا» «هنا» «انظر». تحمل الصورة الفوتوغرافية معها مدلولها أو ما تحيل عليه، أثناء حركتها الدائمة والأبدية، مثلما تحمل الرغبة والموضوع المرغوب معا. لا توجد صورة بدون موضوع مُصوَّر. وبهذا المعنى يرى بارت أننا لا نرى الصورة بقدر ما نرى ما تُصوِّره.

الصورة والإشهار

غالبا ما تقترن الصورة بالإشهار بشكل عفوي، إلى حدِّ استحالتها إلى سَنَدٍ أساسي له، وفي كثير من الأحيان يرتبط الإشهار بالإعلان المُصَوَّر. يمكن القول إن الإشهار مكوِّن أساسي لثقافة الجموع أو الجماهير، وهو بصفة عامة مكوِّن أساسي لثقافة الاستهلاك والترفيه في المجتمعات المعاصرة. يتوسَّل الإشهار بالصورة البصرية أكثر من أي شيء آخَر، على شكل وصْلَة تلفزيونية أو إعلان صحفي أو مُلْصَق مُصوَّر، والجامع بينها هو الصورة الآلية. إذا حاولنا مقاربة دور ووظيفة الصورة في الإشهار وَجَدْنَا أنها محورية، لأن لغة الإشهار غير لفظية وإنما بالأحرى بصرية. وأمامنا مدخلان لمقاربة الصورة والإشهارِ : أولا التحليل السميولوجي لكيفية اشتغالهما، وثانيا النقد الثقافي لِأَبْعَادِهِمَا. وإن لم تغرب عن الذهن سماتُ وخصائص لغة الإشهار، فَسأركِّز على النقد الثقافي لأن

63- Roland Barthes: *La chambre claire*. Cahiers du cinéma. Ed Gllimard Seuil. p. 13.

المقالة التي أقترحها هي في فلسفة الاتصال أكثر من كونها مقالة في علوم الاتصال. وإذا بدأنا باستشفاف بعض سمات الصورة الإشهارية وجدنا أنها تعتمد على التكرار والإطناب من جهة، وعلى الجذب والإغواء من جهة أخرى. فهي تحثُّ المرسَل إليه على الإقبال على المُنْتَج، بل و تستدعيه وتناديه بواسطة رسالة جزء منها غير مُشَفَّر وآخر مشفَّر. تُستعمَل في لغة الإشهار البصرية الاستعارةُ التي تُسحَبُ بمقتضاها خاصية السلعة على شخص أو على شيء، أو المجازُ الذي يكون فيه جزء من المُنْتَج حاملا لهذه الخاصية، وفي كلتا الحالتين لا يتوخى الإشهار الإقناعَ بقدر ما يهدف إلى الاستمالة.

تطرَّق الفلاسفة وبعض علماء الاجتماع بالنقد للإشهار و للصناعة الإشهارية ونذكر على سبيل المثال لا الحصر ثيودور أدورنو ومدرسة فرانكفورت، وبودريار ومدرسة علم الاجتماع النقدي.

يبدو أن نقد الإشهار يندرج ضمن نقد ثقافة الترفيه وصناعة التسلية وأوقات الفراغ في المجتمعات المعاصرة، ولكن ليس باسم أو تحت عنوان عودةٍ أو حنينٍ إلى الماضي، وإنما في سبيل تقويض الأوهام التي يحفل بها العالَم المعاصرَ. يقرن بعض المحللين والنقاد الإشهارَ بالعصر الحديث الذي يُعْتَبَرُ الفراغ وضياع المعنى من أهم سماته. فهو يؤسس لعصر تسوده القيم التبادلية، ويهيمن عليه الوَلَعُ بالأشياء وعبادةُ السلع والبضائع. وفي أغلب الأحيان تَنِمُّ لغةُ الإشهار على نوع من المفارقة التي تساهم في إنشاء ثقافة فاقدة للمعنى من مثل : «رونو : فاركبوا السيارة التي تسبق ظلها» أو من مثل «انظر فليس ثمة ما يمكن رؤيته». فالإشهار هو الغاية والوسيلة، الوسيط والرسالة، ومن الخطأ في أنظار هؤلاء اعتبار الإشهار مجرد تقنية للتسويق، إنه أكثر من ذلك ثقافة تكرِّس التبسيط والتفاهة واللامعنى. يقول ليبوفتسكي Gilles Lipovetsky في كتابه (عصر الفراغ L'ère du vide) : «إن الإشهار لا يحكي شيئا، ويُسَطح المعنى»[64]. يفضي الإشهار إلى سيادة منطق

64- Gilles Lipovetsky : *l'Ere du vide*. p 166. Edition Gallimard 1983.

الفراغ وضياع المعنى، إنه يمثل - حسب بودريار - درجة الصفر في المعنى لأنه بلا عمق ومآله النسيان، ويمثل خطرا داهما لأنه يمتصُّ كل أشكال التعبير الأخرى. فالثقافة المعاصرة في مجملها إشهار، نظرا لكونها تتضمَّن كل أشكال التعبير التي تتجه إلى التبسيط وإلى الإغواء.

ولاشك أن المجتمعات المعاصرة تعتمد على نمط الإنتاج الإشهاري الذي يدور حول السلعة والعلامة أو «الماركة» la marque. إن الإشهار هو الرابط أو هو الوسيط الترويجي أو التسويقي الذي تلتقي فيه كل الخطابات. إن الإشهار هو اللغة المُبسَّطة إلى الحد الأدنى. وَجَدَ الإشهارُ ضالَّته في وسائل الاتصال الحديثة خاصة في اللغة الجديدة المتمثِّلَة في النظام المعلوماتي، وفي أشكالها المختلفة مثل الشريط المصوَّر. وجدير بالذكر أن الإشهار يتكوَّن من مجموع الشعارات الداعية إلى الإقبال على استهلاك السلع. استحالت الصورة الإشهارية إلى رسالة وإلى وسيط في نفس الآن، مما يدل على أن الإشهار ليس إشهار لسلعة فحسب، وإنما إشهار لذاته، أو إشهار للإشهار. الإشهار هو العلامة الأخيرة على الفراغ والخواء في المجتمعات المعاصرة. تعتبَر هذه من أهم الخلاصات التي ينتهي إليها جان بودريار.

أما في معرض انتقاد ماك لوهان للإشهار فهو يعتبره، فضلا عن فجاجته ونزعته الميَّالة إلى التبسيط، أداة للتنميط التي لا تهدف إلى مخاطبة الإنسان بوصفه شخصا، وإنما تروم إدماجه في الأيقونة الجماعية. ولكن موضوعية ماك لوهان اقتضت منه الاعتراف بالإشهار كآلة جبَّارة وجهاز اقتصادي ضخم تفوق ميزانيته في أغلب الأحيان ميزانية وزارات بأسرها مثلما هو الحال في الولايات المتحدة الأمريكية.

الإشهار وأفول المعنى

لا يقول الإشهار شيئا ذي معنى، فهو مثابة مهرجان أو سيرك، قِوَامُهُ المبالغة و عِمَادُهُ اللعب على حبال العبث و اللامعنى، وأساسه الفَراغ،

ولكن تَحْكُمُهُ، فيما وراء المظاهر، عقلية الحساب والتدبير والتسويق. وخلافا للاعتقاد الشائع ليس الإشهار تقنية تسويق أو وسيلة تجارية فحسب، وإنما هو شرط وجود الإنسان المعاصر الذي يتجه أكثر إلى أن يكون وجودا استعراضيا، والذي لا يهمُّ فيه ما يحمل من معنى، وما يمثِّل قيمة. إنه وجود يسوده ويهيمن عليه كوجيطو السلعة على حد تعبير جيل دولوز. إذا ما حاولنا فَهْمَ لماذا تؤول الصورة الإشهارية إلى درجة الصفر في المعنى حسب بودريار، لاحظنا أن في عالَم الاتصال يتقلَّص المعنى إلى الحدود الدنيا لصالح المعلومة. لا يهم في الإخبار والإعلام استشفاف المعنى و إنما المهم تبادُل المعلومات.

لا يمكن مساءلة الصورة دون إدراجها في عالم الاتصال. يقابل بودريار بين المعنى ووسائل الاتصال، ويعتبر عالم الاتصال مَعْنِيّ بالإعلام وبالمعلومة و غير عابئ بالدلالة أو بالمعنى. بقدر ما تزداد الرسائل التي تُمطرنا بها وسائل الاتصال تفقد معناها، فضياعُ المعنى مُلازم لازدياد المعلومة، لأن النظام الإعلامي في صميمه وفي عمقه محطِّم للمعنى ويستجيب أكثر للمقتضيات الاستعمال الأداتي. يقول بودريار : «إن الإعلام يلتهم مضامينه ذاتها. إنه يبتلع التواصل ويبتلع ما هو اجتماعي»[65]. إن الأمر يتعلق بالإعلام الذي عوض أن ينتج المعنى، وأن يحقق التواصل يستنفذ نفسه ويستهلكها في مَسْرَحَة ما يشبه التواصل. إننا حسب أطروحة بودريار في عالم مليء بالأشباه والضلال simulacres، وعوض التواصل لا يعمل عالم الاتصال سوى على الظهور بمظهر التواصل. ويقابل بودريار في نفس المقام الواقع بما فوق الواقع، فعالم الاتصال لا يلامس الواقع بقدر ما يُلامس شبه الواقع، أو ما فوق الواقع. إن وسائل الإعلام في نظره لا تبني الأواصر الاجتماعية بقدر ما تقوم بهَدْمِهَا، ومن الخطأ الاعتقاد بأننا كلّما ارتبطنا بوسائل الاتصال زادت علاقتنا الاجتماعية، بل بالعكس كلما ارتبطنا بالهاتف المحمول وبالإنترنت زادت عُزْلَتُنَا.

65- J Baudrillard : *Simulacres et simulation* Ed Galilée 1981 Paris p 121

الصورة وفعل الاصطناع

حتى نفهم أطروحة بودريار يتطلَّبُ الأمرُ توضيح بعض المفاهيم – المفاتيح : فهو يستعمل مفهوما أساسيا لا يمكن بدونه أن نفهم عبارة تلاشي الواقع، ويُنْتِجُ مفهوم الواقع الفائق hyper réel لا للدلالة على ما يعتبره السورياليون منبعا للحلم والخيال، وإنما للدلالة على عالَم تسوده الأشباه والأضعاف ويفتقر إلى لُحمة الواقع. فالعالم المعاصر في مجمله علامات بلا مراجع وبلا مرجعيات، علامات لا تدل على أشياء بقدر ما تدلّ على نفسها فحسب.

التمويه سمة أساسية للصورة في الأزمنة المعاصرة، فهي بسبب ذلك أو بفضله لا تحيل إلى شيء و إنما تحيل إلى ذاتها. يقابل فعل الاصطناع simulation فعل التمثُّل représentation. فبينما يُقيم الثاني علاقة تكافؤ بين العلامة و الواقع، يقوِّض الثاني كل تكافؤ ويُساوي بينهما، ومن ثم يقوّض كل مرجع وكل علاقة مع الواقع. وفي نهاية المطاف تنصِّب الصورة نفسها بوصفها ضِعْفاً أو شبيهاً أو طيفاً simulacre. تُغَيِّرُ الصورة علاقتنا بالواقع إلى حد لَا يبدو معه هذا الأخير سوى صورة باهتة لواقع باهت، ويتم الانتقال في الأزمنة المعاصرة من الواقع إلى ما فوق الواقع أو الواقع الفائق، إلى حيث الظِّلَالُ والأشْبَاهُ، أي إلى عالم المُثُل الأفلاطوني ولكن مقْلُوباً، أو إذا شئنا القول إلى أفلاطونية مقلوبة. يقضي العالم الافتراضي للصور على العالم الواقعي وعلى العالم الوهمي، فمادام ليس ثمة واقع فليس ثمة وهم، حتَّى إمكان الوهم غير ممكن. يرى بودريار أن الرأسمالية هي المسؤولة عن ضياع الواقع وتلاشيه فيما وراء تكنولوجية و صناعة الصورة، أليس رأس المال هو الذي حطَّم قيمة قوة العمل؟ أليس هو الذي حطَّم قيم الاستعمال و أحلَّ محلَّها قيم التبادل؟ أليس هو الذي حوَّلَ العلاقات الإنسانية إلى علاقات تشيُّؤ؟

ليس من المُسْتَغْرَبِ إذن أنْ يفقد النظام الرأسمالي سيطرته على ما كان هو نفسه سببا في صنعه : واقع فوق الواقع، المال صارَ ليْسَ قيمة

للسلع وإنما قيمة في ذاته، ومن ثم ما نلاحظه من مضاربات مالية في الأسواق وفي البورصات العالمية. تغيرت مفاهيم كثيرة على إثر انهيار مفهوم الواقع في عالم الاتصال : تغير مفهوم السلطة، إذ لم تعد السلطة علاقة قوة بل صارت موضوع عرض وطلب، ومفهوم العمل لم يعد يعكس جهدا مبذولا لإرضاء الحاجة وإشباعها وإنما يُعْتَبَر حاصل عرض وطلب. إن الصورة في العالم الرقمي تهيمن على الواقع، لأنها صارت في غنى عنه، واستعاضت عن الواقع بما يعلو عليه ويتجاوزه، إنه الواقع الافتراضي الذي يسمح بإنشاء ما لا نهاية له من العوالم الممكنة.

الصورة والعنف

تحتوي الصورة في ثناياها، خصوصا في عالمنا المعاصر، على بذورَ العنف. إن استعمال صور العنف يُظْهِرُ بما لا يدع مجالا للشك العنفَ المؤسِّسَ للصور. وعليه فصناعة الترفيهِ اقتضت، من أجل استهلاك مزيد من الصور، مزيدا من استهلاك العنف. وبخلاف المعتاد مما درجنا عليه من أن السينما تستحوذ على النصيب الأوفر من العنف، نلاحظ أن كل وسائل الاتصال الحديثة، من التلفزيون إلى الصحافة المكتوبة والمصوَّرة، مرورا بالبرامج الإخبارية، والفيديوهات المبثوثة على اليوتوب، وصولا إلى الأفلام، كلها تقدِّم جرعات متفاوتةَ المقاديرِ من العنف.

هل العنف هو خاصية المجتمعات المعاصرة، وهل هو لصيق بوسائل الاتصال الحديثة؟ يمكن القول إنه لا يخلو مجتمع من المجتمعات، في أي حقبة من حقب التاريخ من العنف، لكن جوهر الاختلاف هو أنه صار للعنف حظوة في مجتمعات الاتصال المعاصرة لأنه استحال إلى فرجة، وصار ملازما للشاشة، وأقرب إلى الاستعراض البصري، والظهور المرئي من أي حقبة أخرى. هذا لا يعني بأي حال أن العنف في هذه المجتمعات مجرد فُرْجَةٍ بل واقع قائم، وما نقله إلى الشاشة سوى ترجمة لحقيقة مؤداها أن العنف فيها يكتسي قوة أكثر. تأخذ وسائل الاتصال على عاتقها نقلَ

العنفِ إلى الشاشة إما في شكل سينمائي وحكائي أو في شكل تفاعلي أو في شكل خبر إعلاميٍ. والملاحظ هو أن لكل نشرة إخبارية أو قصاصة نصيبُهَا من العنف. يتجلّى العنف في وسائل وتكنولوجيات الاتصال الحديثة، مثلما الأمر في ألعاب الفيديو والإنترنت التي تَسْتَعْرِض العنف بكيفية تفاعلية. أما بفضل التأثيرات الخاصة فقد بلغت السينماَ شأواً بعيداً في إظهار العنف.

إن خاصيةَ وسائل الاتصال الحديثة وعلى رأسها الثقافة البصرية هي كونها تعمل على الإظهار monstration. ذلك ما بدا واضحا مع الأحداث الدراماتيكية لهجمات الحادي عشر من شتنبر، التي حظيت بتغطية إعلامية عزَّ نظيرها. وهنا يُطرَح السؤال إلى أي حد تقترن الصُّوَر بالعنف، وهل ثمة صور عنيفة بحد ذاتها أم لا توجد سوى صور للعنف؟ هل العنف مكوِّن أساسي للصورة وجزءٍ لا يتجزَّأ منها، خاصة إذا علمنا أن صور تلك الهجمات تبدو صوراً عنيفةً

يرى دانيال دايان Daniel Dayan في كتابه (رُعْبُ المشهد : الإرهاب والتلفزيون) (la terreur spectacle) أن تلك الصور، بالرغم من كونها مذهلة ودراماتيكية، ليست عنيفة إلى الحد الذي يمنع من مشاهدتها، فصور الحدث قابلة للمشاهدة regardables رغم كل شيء. لا تكون الصورة عنيفة من وجهة نظره وإنما تنقل فقط عنف العالم. وهنا وجَبَ التمييز بين الصورة - الأيقونة والصورة - الإشارة، ففي الأولى لا أهمية مخصوصة لرؤية النَّاظِر أو المُشَاهد، فيما الثانية تتوقف عليها لاستشعار العنف الذي طال ضحايا هذا الاعتداء.

في نظر دافيد تراند David Trend ليس العنف مكوِّنا أساسيا لوسائل الاتصال عموما و للصور بصفة خاصة، بقدر ما هو استجابة لحاجات المجتمعات المعاصرة للعنف. تقتضي ثقافة الاتصال المعاصرة صور العنف - حتى لا نقول الصور العنيفة - من أجل استعراضها بكيفية تجعلها قابلة للاستهلاك على نطاق واسع. ما يحدث هو محاولة

إضفاء جمال ما على المَشَاهِدِ والصُّوَرِ المثيرة للعنف حتَّى تصير مقبولة ومستساغة، بل ومرغوباً فيها.

في مقابل هاتين المقاربتيْن اللتين تعتبران أن العنف ليس خاصية جوهرية للصورة، ثمة مقاربة للفيلسوف الفرنسي جان لوك نانسي Jean Luc Nancy ترى أن الصورة عنيفة بحدٍّ ذاتها بحكم انتشار ثقافة الترفيه التي تَشْرِطُ الإنسان المعاصر وتُوقِعُهُ في إسار عنف الصُّوَر. إن العنف معضلة فلَسفية، ويُعتبَر التحدي الأساسي للعقل إلى حدٍّ يجعله لاعقلانياً، ومدمِّراً للحقيقة ولذاته معا. ينجم العنف عندما تَنْفَلِتُ القوةُ من عِقَالِهَا، وعندما لا تَحْكُمُهَا علاقات مضبوطة. من المفروضِ أن تخضع القوة إلى توازنات وإلى علاقات، أما إذا تجاوزت الحدَّ وأَمْعَنَتْ وأفرطتْ، انقلبت إلى فوضى، وأدَّت إلى عنفٍ لا يُبْقِي ولا يذر. صحيح إن العنف لا مندوحة منه ولا مَهْرَب، ومن دونه لا يتقدَّم التاريخ ولا يتأخَّر، إنه جزء لا يتجزَّأ من الممارسة والفعل الإنسانييْن، فمهما كان العنفُ مدانا أو مطلوبا، ومهما كان العنف مشروعا أو غير مشروع، مبرَّراً أو غيرَ مبرَّر، ثوريا أو غير ثوري، فهو مكوِّن أساسي للتاريخ الإنساني.

لا بد للعنف من الصورة، فهو لا يقوم من دونها، لأنه محتاج إلى الظهور والإظهار، فلا تُرى آثارُهُ على الموضوع أو على الذات المُمَارَس عليها سوى بواسطة الصورة التي يتركها. يقول جان لوك نانسي : «يتمثَّل العنف تحديدا فيما يتركه من علامة»[66]. تكمن قوة الصورة في مدى إظهارهَا الشيءَ واستدعائه للحضور، ويُعتبَرُ العنف في حُكم الغائب إذا لم يَتَوَسَّل بالصورة لإظهاره. ويقول في نفس السياق : «إن الصَورة أساسا إظهار»، أي إظهار لعلامة أو أمارة العنف.

66- J L Nancy: *The ground of the image*. Translated by Jeff Fori. Copyright 2005. Ed Fordham press USA. p. 20.

الصورة في الفن

ما نصيب الصورة من الفن، وما قَدْرُ الفن في الصورة، وبالتالي ما الذي يجعل الصورة فنية؟ ما الفروق بين أنماط الصورة الإشهارية والدعائية والسياسية من جهة والصورة الفنية من جهة أخرى؟ يمكن الانطلاق من فرضية مؤداها أن الصورة الفنية، أو الصورة في الفن تفوق الأنماط الأخرى للصورة، وتحتوي على فائض قيمة لا نعثر عليه في الأولى، وهو ما يجعلها أكثر أصالة ودواما و قوة وإبداعا. ثمة إذن فائض أو قيمة فنية تفتقر إليه الأنواع الأولى من حيث كونها إما تُبلغ رسالة، أو تكرس إيديولوجية، أو تروج مُنْتَجا أو سلعة، وتحتوي عليه الصورة الفنية لأنها تتجاوز المألوف والسائد، وتُقَاوِم المُبْتَذَل. نجد أنفسنا في الفن أمام صورة خالصة لا تنقل شيئا ولا تُروج لشيء، تحمل في ذاتها قيمتها الفنية التي تكمن في قوتها على التعبير بخطوطها و ألوانها، و بضيائها وظلالها. وسواء اتفقنا على أن الصورة تُحيلُ إلى الواقع أو لا تُحيل إليه، وسواء أقررنا بأنها تمثل أو تجريد، فنحن دوما أمام نمط من الصورة مكتفي بذاته، معبر عن نفسه من خلال مقومه الذاتي ومن خلال الأشكال والألوان والخطوط.

يمكن أن نضيف إلى هذا الفائض الفني خاصية أخرى ويمكن تلخيصها في قابلية الصورة الفنية أن تتكون وتتشكل على نحو لا نهائي حسبما تقتضيه قدرتها على التعبير. وسيلة الصورة الفنية في التعبير هو الرموز الفنية التي تُعرَف بتعبيريتها لا بفحواها أو مضمونها، من خلال تركيبة لونية ما، أو خطوط واشكال مقصودة لذاتها، إلى حد يمكن الحديث معه عن لغة تشكيلية، أو لغة بصرية، يتكون عمودها الفقري من :

-العناصر المُكونَة من سطح الصورة ذاتها، ولوْنها، وقيَمها البصرية.

-البنيات المركبة من النقطة، والخط، والإطار.

لا تمثل الصورة الفنية الموضوع أو الشيء أو الواقع، بل تنطوي في ذاتها على قوتها التعبيرية الخاصة، والتي تؤول في نهاية المطاف إلى ما يمكن أن

نسميه الإيقاع البصري. تُعنَى الصورة الفنية بالتركيب composition بين العناصر، فلا يهم العنصر سوى في إطار مُرَكب يمنحُهُ دلالة تعبيرية أقوى مما هو عليه في الواقع. كل الاتجاهات الفنية الحديثة توسلت في تجديد القواعد أو المواضعات البصرية بالتركيب.

وهنا يُطرَح السؤال فيما إذا كانت الصورة الآلية محرومة من خاصية الفن أو التفنن articité، وفيما إذا كان التصوير الفوتوغرافي دون الفن، أو ضربا لا يُعتد به من الفن Art mineur ؟

لا يقل التصوير الفوتوغرافي فنية من الفنون البصرية غير الآلية، لأنه يمكن أن يتوسل هو الآخر بالتركيب ليكون تعبيريا. ومن نافل القول إثبات أن التصوير الفوتوغرافي، إذا ما توفرت فيه معايير محددة، لا يقل تعبيرية عن التصوير الصباغي. منذ أن هجر الفن البصري التمثل، وتحرر من عبء محاكاة الواقع، وأوْغل في التجريد، منح للصورة الفنية قيما تشكيلية مستقلة بذاتها. لم تعد للأشياء الملونة قيمة بقدر ما صارت للألوان ذاتها قوة تعبيرية خاصة بها، ونفس الشيء يُقَال عن الأشكال. فالمهم هو أن تُعادَ الأشياء إلى أشكالها الأولية، وهو ما جعل سيزان يبحث فيما وراء الأجساد التي تستحم عن أشكالها الخفية، وفيما وراء الأشياء الواقعية عن بنياتها الهندسية. إن للأشكال كما للألوان حياة خاصة لا ترتبط فيها بالأشياء، ولا بالموضوعات، ويكفي النظر إلى تيارات الفن الحديث لكي نتبين هذا الاتجاه. ومهما اختلفت منازع الفن الحديث، من المنزع التكعيبي إلى المنزع البدائي، ومن المنزع الوحشي إلى المنزع التجريدي، نكاد لا نعثر على أي اهتمام بالواقع فيما عدا ما يوحي به من أشكال، وفيما يعبر عنه مِنْ ألوان.

تتخذ الصورة في الفن مسارا مختلفا عما هي عليه في صناعة الإشهار، وفي مجال الاتصال والإعلام، وفي ميدان السياسة والدعاية، وتحظى بمعالجة خاصة تجعلها أكثر تعبيرية وإبداعا، ودالة بنفسها لا بغيرها، ومرتكزة على معاييرها الجمالية والفنية.

إن الصورة في الفن الحديث هي اشتغال على المواد، وتطويع لها على نحو يجعلها معبرة بنفسها، تبدو وكأنها تخلصت من الشوائب ومن الزوائد، ومن كل ما من شأنه أن يعلق بها من ابتذال من جراء الاستعمال التجاري أو الدعائي أو الإعلامي. يعمل الفن على إبراز مادية الصورة كما وحجما ومساحة، مثلما يعمل على زيادة قوتها التعبيرية لونا ونورا ووهَجا، وأخيرا يعمل على تحويها إلى أشكال منَ النقطة إلى الخط إلى الإطار.

تلونت الصورة في تاريخ الفن الحديث تلوينات حسب تياراته المختلفة وأساليبه المتعددة، وتتجدد في كل مرة ومع كل تيار واتجاه على نحو من الأنحاء : اتخذت مع التيار التكعيبي أحجاما، ومع التيار التجريدي أبعادا هندسية، ومع التيار الوحشي مساحات وألوانا. في كل مرة يُشْتَغَلُ على الصورة نوع من الاشتغال، يجعلها أكثر تعبيرا بذاتها ويقيَمها التشكيلية دونما حاجة إلى حَمْل خطاب أو تمرير رسالة أو تسويق ماركة أو تكريس إيديولوجية. وعندما نقول إن الصورة الفنية خاضعة إلى نوع من الاشتغال يجعلها أكثر صفاء وأقوى تعبيرا فذلك بفضل انتهاك أو خرْق transgression القواعد البصرية المُكرسَة من خلال عمل تحويل دائم للأشكال. كل التيارت الفنية البارزة أحدثت هزات عنيفة في مفهوم الصورة : خذ التكعيبية مثالا، فمن أجل تحويل الصورة عن محاكاة الواقع، اتخذت كل الوسائل الكفيلة بتحويل الأشياء إلى أحجام بحيث تظهر لا كما هي و إنما كما تبدو في عين الفنان، فضلا عن إبرازها لبُعْد خفي للواقع لا تتمايز فيه الزوايا، ولا تختلف المنظورات، فهي متساوية لأنها تشغل نفس الحيز، وتوجد على نفس المساحة.

يمكن تحديد بضع ملامح الصورة الفنية في :

– قدرتها على أن تتشكل على أنحاء مختلفة و بأشكال لا نهائية و هو ما يمكن الاصطلاح عليه بالتشكيل plasticité. فالرموز التشكيلية من ألوان و خطوط وأشكال ومساحات مقصودة لذاتها لا لغيرها، ولا تحيل إلى دلالة، ولا تحمل معنى، ولا تحتوي على أثر من الواقع سوى ما أراد الفنان تحميلها إياه، ولا على مضمون سوى ما أراد الفنان، أو العمل الفني

ذاته تضمينه فيها. وعليه فهي تُستعمل و كأنما لأول مرة. فإلى الفن وحدَه يعودُ سَن قواعد البصرية، ولا تكاد تعثر في الصورة الفنية على رموز بصرية مُتدَاولَة أو محددة المعنى سلفا، فهي التي تبتدع لغتها البصرية والتشكيلية على نحو غير مسبوق.

- قابليتها لأن تُرَكب بكيفية تجعلها أقوى تعبيرا، يكفي أن نلاحظ على أي نحو رُكبت لوحة بيكاسو فتيات أفنيون Demoiselles d'Avignon لندرك أهمية التركيب في الفن الحديث خاصة في اختياره مَن تحمل القناع الإفريقي، وأي وضعية اختيرَت لهن، وكيف تم تنظيم الكل ليفصح عن قوة تعبير لا تملكها الصورة الإشهارية أو الدعائية أو غيرها.

- تحتوي الصورة الفنية على تعبيرية expressivité عالية، لماذا؟ لأنها بالألوان أو بالأشكال وحدها تُفشي انفعالا ما، بعيدا عن دغدغة المشاعر، فقد وجد كاندنسكي أن الألوان الأحادية monochromes توحي بخبرة روحية، ووجد بول كليه في المساحة ضالة وتوقا إلى الحرية، مثلما عثر فان كوخ في اللون الأصفر المتوهج على قوة تعبير عن نفسه التائهة، وعثر الانطباعيون في قوة النور على التعبير عن الزائل وعن العابر.

نحو إيقونولوجية جديدة

تظهر الحاجة إلى فلسفة إيقونولوجية ل iconologie تُعنى بتاريخ الصورة الفنية أو بتاريخ الفنون البصرية. وهو ما يُمكّنُ من تأويل الصور الفنية على نحو يجعلها مفهومة أو على الأقل قابلة للفهم بمراعاة مستويات مختلفة نذكر منها تاريخ الأساليب الفنية وتاريخ النماذج وأخيرا تاريخ الرموز الفنية.

ولكن يجدر التساؤل ما العمل الفني و ما الذي يميز الصورة الفنية عن غيرها؟ حسب إرفين بانوفسكي تعريف العمل الفني أو الأثر الفني هو كل ما يُبْدِعُهُ الإنسان - و هنا يتعلق الأمر بالفنان- ويكون دالا أو يحتوي على دلالة جمالية فيما وراء الخير و الشر، الحسَن والسيء، كل ما

تكمن وراءه نية جمالية وينطوي على قيمة جمالية لا قيمة عملية. وهذا يعني فيما يعنيه أن كلما زاد الاعتناء بالشكل اقترب من أن يكون شيئا أو عملا فنيا. إذا اعتنيتُ في كتابة رسالة إلى صديق بالمعلومة قيد التبليغ يكون هدفي تواصليا، أما إذا ما هَمَّني هو خَطُّها اقتَرَبتْ من فن الخط. فالأصل في العمل الفني هو القصد الجمالي : «إنَّ العمل الفني المحدد بوصفه موضوعا مُبتَدَعا من طرف الإنسان يستدعي إدراكا جماليا[67]»

يندرج الفن ضمن النشاط الإنساني، وكل الأعمال الفنية التي يخلفها الإنسان وراءه هي شواهد مادية، ولكنها فوق ذلك شواهد رمزية تنطوي على علاقات وبنيات مركبة تمنحها قوة على التعبير لا تتوفر في غيرها، وتتأتى لها قوة التعبير هذه من قدرتها على تجاوز وسائل التعبير إلى بلورة دلالات وأفكار تعلو على الزمان، بل يغدو الأمر وكأننا أمام الزمان وقد توقف. في تاريخ الفن ليس العمل الفني مجرد وثيقة تاريخية أو أثر بل إنه حدث، بمعنى إنه يكتسي دلالة جمالية، ويستجيب إلى مطلب فني هو الاستمتاع délectation لا إلى غاية عملية : «بالنسبة لسباق الخيل يلاحظ المُقامر الحيوان الذي راهن عليه، ويضيف إلى مهارته رغبته في أن يراه فائزا». «وحده الإنسان الذي يستسلم كليا لموضوع إدراكه هو الذي يدركه جماليا »[68] فلا يعبأ بمهارة ولا باعتبار نفعي، وإنما فقط بقدر ما يُتحفه ويمتعه. ولكن كل هذا متعلق بالقصد الجمالي، فلا يمتعني العمل الفني سوى إذا كانت لدي نية في الاستمتاع والتلذذ به.

تهتم الإيقونولوجيا بتأويل العمل الفني البصري أو بالصورة الفنية من حيث تحديد طبيعتها من خلال طرح السؤال : ماذا ؟ ومن حيث تحديد السياق الذي أُنْتِجَتْ فيه، وأخيرا من حيث دلالتها الثقافية من خلال صَوْغ السؤال : كيف يمكن فهمُهَا من طرف المعاصرين؟ إننا بحاجة إلى الإيقنولوجيا من حيث إنها تمثل مبحثا لاستنطاق مدلولات

67- Erwin Panofsky: *Les œuvres d'art et ses significations, Essai sur les arts visuels*. Ed Gallimard nrf 1969.

68- Ibid. p. 38.

الصور الفنية، ومساءلة سياقاتها الثقافية، واستفسار أنظمة إنتاجها، للوصول في مرحلة أعلى إلى فهم الأساليبِ الفنية التي هيْمنَت على تاريخ الفن. من شأن هذه الإيقونولوجيا أن تُنير لنا الطريق لفهم أعمق للصور الفنية بل وحتى الصور شبه الفنية، التي تسود في الموضة، وتنتشر في ميدان الإشهار، وفي عالم تصميم الأشياء. كيف تُنْتَجُ الصور الإيقونات في العالم المعاصر، وفي مجتمعات الشاشة والصناعة الثقافية؟ ذلك هو السؤال الذي يمكن أن تمدنا هذه الإيقونولوجيا بعناصر من أجل الإجابة عنه.

إن التفكير النقدي في الصورة بوصفها وسيطا لا غِنَى عنه لفهم العالم المعاصر لا يمكن أن يحجب عنّا حقيقة تتمثّلُ في كوْن الصورة الآلية أو الاصطناعية لا تنفصل عن وسائل بثّها، وبالتالي لا يستقيم التفكير الفلسفي بدون تشريح وسائل البث، ووسائط الإرسال التي إذا استحضرنا مدى جماهيريتها، وكيف تتوجَّهُ للجمهورِ العريض وتؤثّرُ فيه، وتكيّفُ ذوقه، وتَشْرطُ نمط حياته، تبيَّن لنا أن إعْمَالَ النظر الفلسفي في التلفزيون، والسينما وفي الإنترنت لَمْ شأنه أن يضيئ لنا بعضا من الجوانب المُعْتمة التي تحيط بقوة تأثير الوسائط التي ما تفتأ تحقق طفرات نوْعية غير منتظرة.

إن النظر الفلسفي في هذه الوسائط هو تفكير في عالَم الاتصال الذي بدونه لا يمكن فهم العالم المعاصر. من شأن النقد الفلسفي للتلفزيون، والتأمل في جماليات السينما، وتشريح آليات العالم الافتراضي والرقمي والإنترنت أن يسعفنها في تفكيك آليات الصناعة الثقافية التي تُعدُّ من ركائز الإنتاج الثقافي في العالم المعاصر.

الفصل الخامس

تفكيك آليات الصناعة الثقافية

تأملات في التلفزيون

يمكن القول في البداية إن مدار الصناعة الثقافية هو على الترفيه الجماعي والذي يعني عند أدورنو، وهو من أهم أعضاء مدرسة فرانكفورت، العمود الفقري للخداع الجماعي في المجتمعات الحديثة. وما تناوُل التلفاز سوى لبَيَانِ أهمية الشاشة وما تُذِيعُهُ من صور هي مزيج من مُكوِّنات مختلفة : الرغبة والخوف و العنف والإغواء والاستهلاك مما ذكرناه في أحد الفصول السابقة.

من أهم سمات العصر الحديث انتشار الثقافة الجماهيرية على نطاق واسع، وما نجم عنه من استهلاك للخيرات الثقافية على نحو يبدو معه لبعض الفلاسفة والمنظرين وعلماء الاجتماع أنه مؤشّر على ديموقراطية المجتمعات الحديثة، التي تجعل الخيرات الثقافية مثلما الخيرات المادية في متناول الجميع، بينما لا يرى بعضهم الآخر، أمثال أعضاء مدرسة فرانكفورت بزعامة أدورنو و هوركايمر، سوى مقدّمة لهيمنة المجتمعات التكنولوجية المتطورة ذات الطابع الكلياني والشّمولي على الفرد المُسْتَلَب، وسوى تمهيد لتحويل هذا الفرد المُسْتَلَب إلى إمَّعة تحت رحمة أجهزتها المالية والبيروقراطية المُطْلَقة القوّة، وفي نفس الآن محاولة لإدراجه في النسق الترفيهي للصناعة الثقافية وانسياقه وراء أوهامها.

فكيف تَبْسُطُ الثقافة الجماهيرية سلطتها على كل ما له علاقة بذوق المستهلك مشاهدا كان أو مستمعا أو قارئا؟ وما هو الدَّور التي تلعبه الوسائط médiums الحديثة، منذ اكتشاف الفيلم ومن بعده المذياع

والتلفاز، فضلاً عن تلك التي كانت رائجة في منتصف القرن التاسع عشر من مجلاَّت وغيرها، هذا إذا استثنينا تلك الوسائط الأكثر حداثة كالفيديو، في ترويج السلع الثقافية واستهلاكها على نطاق واسع، بل وفي تأثيرها على وعي ووجود الإنسان المعاصر؟

سأقصر حديثي على المقاربة النقدية للثقافة الجماهيرية والتي تعتبرها صناعة وتكنولوجيا مروِّجة لِما يسميه أدورنو الخداع الجماعي، لأنها في نظره آلة جبَّارة و جهاز تسلُّطي ما يفتأ يصنع الأوهام و ينشر النُّسخ و يُشِيعُ التنميط standardisation في المنتوجات الثقافية، وبذلك تكشف الوجه القمعي للمجتمع الحديثِ حيث يتساوى فيه كل شيء بكل شيء، ولا يختلف المنطق الذي يتحكَّم في إنتاج السيارات والقنابل عِنه في إنتاج الأفلام، والغاية البعيدة و المرمى القصيِّ هو ألاَّ ندري وألاَّ نعي ونحن في حمأة وضجيج الحياة الحديثة أننا على شفا الهاوية.

و من أجلِ اكتشاف كيف تعمل هذه الآلة الرهيبة المسمَّاة الصناعة الثقافية، يَجْمُلُ بنا أن نتقصىَّ آلياتها كالتنميط والإنتاج الآلي للسلع الثقافية، الذي يمعن في صناعة التطابقات الزائفة fausses identités والنسخ المتكررة و أشباه الأشياء لا الأشياء، إلى درجة أنه يمكن أن يحلَّ كل شيء محل كل شيء interchangeabilité، فلا فرق بين أفلام وارنر بروس Warner Bros وميترو كولدوين مايير Metro Goldwyn Mayer سوى استعراض التقنيات أو ما يسمَّى بالمؤثِّرات الخاصة، وتِعْدَاد النجوم و استخدام الاكليشيهات السيكولوجية. وفي نهاية المطاف تصل الصناعة الثقافية إلى توحيد منتجاتها وتنميطها وتسطيحها إلى الحدِّ الذي تبتذل ذوق الجماهير وتُبَلِّد شعورها وتزيِّف وعيها، فلا تُقدِّم إشباعا satisfaction إلاَّ ويعقبه إحباط frustration، ولا متعة إلاَّ ويليها قمع répression.

أهم وسيط في الصناعة الثقافية التلفاز ليس من حيث ما يقدِّمه من مواد البث، ولا من ناحية المواضيع والمثيرات السوسيو-سيكولوجية المصاحبة لها، بل ومن زاوية التقديم التلفزي نفسه. فهو يظِلّ الوسيط الأساسي في العصر الحديث رغم اختراع وسائط أخرى لا تقلّ جماهيرية عنه مثل الفيديو والإنترنت فلماذا هذا التفوُّق المشهود به للتلفاز؟

أولا لأنه يجمع الصورة و الصوت، المرئي والمسموع، مُتجاوزًا بذلك الفيلم الصامت والمذياع، ثانيا لأنه يقتحم الحياة الخاصة، ويزورَ المشاهد في عقر داره :«تختلف التكنولوجيا الجديدة (التلفاز) عن الفيلم في أنها مثل المذياع تحمِل المنتوج إلى عقر دار المشاهد»[69]، ومن ثم يهدف التلفاز إلى امتلاك لُبِّه مُمْطِراً إياه برسائل منها الخفيُّ ومنها الظاهر، وهو ما يقتضي التنقيب، فيما وراء الدلالات الظاهرة للتلفاز عن الدلالات الخفية والمستترة، لكونها تنفلت من وعي المشاهد وتنفذ إلى لا شعوره كي تعمل عملها في أعماقه كابحةً غرائزه ومروِّضة اندفاعاته، عاملة بمقتضى آليات القمع والإحباط حتى لو كانت مواد البث التلفزي قمة في الخلاعة.

التلفاز وسيلة لامتلاك العالم الحسي بكيفية ترضي جميع الحواس، وطريقة لامتلاك الحلم خالِية من الحلم dreamless dream، فلا يبقى مكان للخيال من شدة إمْطَارِ المشاهد بالإشارات والرسائل المرئية، ومن خلال استباق انتظاراته، وهوَ ما لا يترك مجالا لتصوُّر العالم على غير ما تقدِّمه المواد التلفزية. أما من ناحية الشكل فكون الشاشة صغيرة small picture مقارنة بالسينما يمنح التلفاز مظهرا من العلاقة الحميمة مع المشاهد، وهو ما يجعله آسراً بخلاف الشاشة الكبيرة التي تستدعي شعورا بالانبهار أمام الفيلم، وهذا الشعور الآسر هو الذي يجعله يتوهم أن كل شيء طَوْعَ بنانه، وأنه أقرب إلى أبطال وبطلات المسلسلات الدرامية إلى حدِّ التقمُّص identification. والتماهي.

69-Th.Adorno: *Critical models*. Columbia University Press. New york.1998. page 50.

يشتغل التلفاز كوسيط médium ثقافي جماهيري حديث وفْقَ آليات تجعله عميق التأثير ليس على وعي المشاهدين، بل على لاَوَعْيهم و على لاشعورهم، كما يتوسَّل بتقنيات الصورة و البثِّ المباشر من أجل الاستحواذ على عموم المجال المرئي، وعلى كافة أنحاء الحقل البصري. يعود التأثير القوي للتلفاز إلى كونه يتكلَّم لغة الصور، وهي أقوى وأكثر بلاغة من لغة الكلمات ومن لغة المفاهيم بفضل ما تحظى به من سحر، وما تتمتَّع به من أَسْر : «ورغم أن السمع في أوجه عديدة أكثر بدائية من الرؤية... فإن لغة الصور التي تفلت من وساطة المفهوم هي أكثر بدائية من لغة الكلام»[70]، بمعنى أنها تخاطب الجانب البدائي لدى المشاهد، وتنفذ إلى أعماق لاَشُعُوره بسبب اقتحامها لمجاله البصري. لا تحتاج الصورة إلى التعبير عن نوايا أو أفكار لتصديقها و إنما تأخذ المشاهد وتخلب لبَّه بفضل قوَّة حضورها و مباشرتها.

هناك آليات خفية يعمل التلفاز بمقتضاها على أَسْرِ لبِّ عموم المشاهدين و على رأسها :

- التطابق الوهمي مع الواقع، فيقدِّم حياة أبطال و بطلات المسلسلات على أنها حقيقية بكيفية تبدو معها حياة المشاهدين نسخة باهتة لها بينما هذه الواقعية الموهومة pseudoréalism لا تزيد مستهلك التلفاز سوى وهما على وهم. كلما انمحت الحدود بين حياته الواقعية والحياة المعروضة في المسلسلات إلاَّ وأمكن لنظام الصناعة الثقافية إحكام قبضته و بَسْط سيطرته عليه.

- قَمْعُ غرائز المشاهدين وإقصاؤها في لاشعورهم، ووقوعها تحت طائلة الرقابة، التي يتحوَّل بمقتضاها الإشباعُ المأمول إلى إحباط متواصل، كما يتم استبدال الجنس بالتمثُّل اللا جنسي للعنف : «يُعوَّضُ الجنسُ بالتَّمثُّل اللا جنسي للقسوة والعنف»[71]

70- Ibid p. 53.
71- Ibid p. 54.

- تعزيز النزوع العام لدى المشاهدين نحو الترفيه بشكل يتأتّى معه الإقبال على استهلاك المواد والبرامج استهلاكا محموما كما تُستهلك السلع. ولا غرابة في أنْ تكون أنجح المنتجات وأكثرها إقبالا على المشاهدة المسلسلاتُ الدراميةُ الموجَّهة إلى جمهور الصغار والمراهقين، والتي تتوسّل بالمواقف الهَزْلية و الساخرة من أجل تقمُّص المشاهد دور البطل أو البطلة وإثارة شفقته على حظّه أو حظها العاثر.

- إمطار المشاهد بالرسائل الظاهرة والخفية والتي تصبُّ كلُّها في إنتاج الصور النمطية والقوالب الجاهزة، وتسفر هذه العمليات الآلية النمطية عن الإعلاء من بعض الأحكام الجاهزة إلى مستوى الحقائق من مثل «كل الغرباء متهمون» أو «النجاح هو الهدف الأسمى للحياة».

- تكريس الوضع القائم statu quo و سَرْمَدَةُ ما هو موجود، وتعزيز النزعة المحافظة لدى المشاهدين، وحثّهم على الاستسلام لمصيرهم، وإذكاء عقدة الذنب لديهم عبر تقنيات وآليات تقتحم جهازهم النفسي وتُكيِّف لاَشُعُورَهُمْ وتدفعهم إلى الاستسلام لمصيرهم كما لو كان يمثِّل قمة حرِّيتهم.

- الاستحواذ على مجال المباشرة والمباشر، حيث يقدِّم التلفاز نفسه بديلا للمباشر فيحلّ بين البشر و البشر من جهة، وبين البشر والأشياء من جهة أخرى. يفقد المشاهد إثر ذلك علاقته مع الأشياء والبشر معا، بل و مع ذاته أيضا، فلا يكاد يعرف نفسه سوى عبر المرآة المشوهة للتلفاز :«صارت الحدود بين الواقع و الشاشة غير واضحة للوعي»[72]. وفي مكان آخر : «دلالة المعيش اليومي على الشاشة توجد نفسها منعكسة على واقع الحياة اليومية» [73]. فغياب المسافة في هذا الوسيط، و القرب من المشاهد و المباشرة في الفرجة والمشاهدة لمنْ المزايا التي تجعله وسيطا شعبيا وجماهيريا لا نظير له من بين الوسائط الأخرى كافة. إن استحواذ التلفاز كوسيط ثقافي حديث على مجال اليومي والمباشر ليُعدُّ في ذاته تهيئ

72- Ibid p. 52.
73- Ibid p. 52.

المجال وتمهيد الطريق لعصر تفقد الأشياء دلالتها المباشرة لصالح البث المباشر، الذي وإن كان يدَّعي تقديم الأحداث في طراوتها، لا يعمل سوى على إخفاء فحواها بألف حجاب :«لقد أصبح التلفاز هو البديل عن المباشرة الاجتماعية التي لا يُسمَح بها للجمهور المتفرِّج»[74]. وفي نفس الاتجاه يؤكد ريجيس دوبريه على أن سلطة الصور تتأتّى من كونها بدون مؤلِّف ولا مرجع إنها حضور مطلق ومباشر ومن ثم لم تعد وسيطا لشيء مباشر بل هي المباشرة ذاتها.

- ضمور وانسحاب الواقع وغياب الأشياء أمام تدفُّق العلامات البصرية، وبالتالي وخلافا لما يُظنّ لا يَبْعث هذا الوسيط إشارات عن الواقع إلاّ و يَنْزَعُها من سياقها، ولا يسترجع الواقع إلاّ مجزَّئا إلى علامات ورموز متساوية الأهمية أو متساوية في عدم الأهمية، فلا فرق آنئذ في الانتقال من خبر عن الحرب إلى خبر عن أحدث أسطوانة موسيقية. والنتيجة هي كلما أمعن في ملاحقة الواقع بأحدث تقنيات الألوان ووضوح الصورة نجد أنفسنا أمام ضمور متزايد للواقع وغياب للأشياء. والغريب في كل تقنيات الاتصال الجماهيري هو أنها لا ترسل رسائل بقدر ما تحث على استهلاك الرسائل ذاتها : «إن رسالة التلفاز ليست الصور التي يبعثها بل الأنماط الجديدة للعلاقة وللإدراك التي يفرضها»[75].

تتمثّل وظيفة وسائل الاتصال الجماهيري كلها، سواء كانت مذياعا أو تلفازا أو سينما أو فيديو، في استبدال قوة الحدث وفَرَادَتَهُ وحيويته بوحدات مرئية وصوتية، يصير العالم بواسطتها مجزَّأً إلى ألف جزء، وتفقد الأحداث أهميتها وتحلّ العلامات-الصور محل الأشياء :«يصبح الدالّ هو نفسه المدلول... وعوض الاتجاه نحو العالم عبر الصورة، فإن الصورة ذاتها ترتدُّ على نفسها من خلال الهروب من العالم»[76]. وفي ذات

74- Ibid p. 53.
75- J.Baudrillard : *la société de consommation*. Gallimard.p. 189.
76-Ibid p. 191.

السياق : «يغادر بصرنا أكثر فأكثر جسد العالم ويقرأ رسوما عوض رؤية الأشياء»[77]، فتبقى الصورة ويتراجع الواقع، وتُستبدل أسماء الأشخاص والأماكن والأحداث بعلامات بصرية. كل شيء موجود في إطار الشاشة ولا داعي للبحث فيما وراءها.

- عقب الاستحواذ على مجال المباشرة يجد التلفاز نفسه، إلى جانب وسائل الاتصال الأخرى، منساقا إلى منطق الاستعجال، ومن ثم إلى استحالة التفكير طالما أن السرعة هي نقيضه. الفكر متمرِّد يقلب الجاهز والمألوف، وهو بحاجة إلى سلاسل من الحجاج الشيء الذي يتناقض مع السرعة المحمومة لوسائل الاتصال في التقاط المثير من الصور والمدهش من الأخبار. الفكر اختمار بطيء وهضم متَّئد، أما البث التلفزي المباشر فيشبه الأكلات السريعة fast food لا يحتاج سوى إلى أفكار سريعة مهضومة سلفا : «التواصل مباشر لأنه ليس كذلك أو هو كذلك في الظاهر. فتبادل الأفكار المتداولة والمطروقة هو اتصال لا يتعدَّى كونه اتصال...فتلك الأفكار، نظرا لأنها مبتذِلة، فهي مشتركة بين المُرسِل والمتلقِّي»[78]. يمكِن القول أن الصورة لا تفكر مثلما قال هيدجر في حقِّ العلم بأنه لا يفكر. الفكر تحليل و تركيب أما الصورة فوضعٌ للعلامات البصرية جنبا إلى جنب دون رابط منطقي، ودون مراعاة ل«لماذا» و لا «كيف»؟ : «إن الصورة التلفزية هي طريقة لرؤية الصورة التلفزية، التي تُقصي رؤية الرؤية.»[79]

أصبح الجمهور المشاهد في زمن البث المباشر أقرب إلى متفرِّج عن بُعد téléspectateur مقطوع الصلة بما يشاهده، ومن ثم حياده إزاء سَيْل الصور الذي يحاصره من كل حدب وصوب وتحويله إلى مجرَّد متفرِّج سلبي. وبالرغم من ادعاء كل وسائل الاتصال الجماهيري للقرب والمباشرة فهي ما تفتأ تُوَسِّع الهوة بين المشاهد والمشهد، بين المتفرِّج

77- Régis Debray : *Vie et mort de l'image*. Ed Gallimard p. 324.
78- Pierre Bourdieu : *Sur la télévision*. Ed Liber 1996 p. 31.
79- Régis Debray : *Vie et mort de l'image*, op. cité. p. 350.

والفُرْجة : «وحتى الأقرب هو في الطرف... الأقصى للصورة، هذه الصورة الحاضرة دوْما بالتأكيد ولكن الغائبة أبدا»[80]

التلفزيون والفضاء العمومي

التلفاز والديمقراطية

السؤال الأساسي الذي يواجه المحلِّل لوسائط الاتصال الحديثة و في مقدِّمتها التلفاز هو سؤال فلسفي : إلى أي مدى هي بالفعل ديمقراطية، علما بأن كونها جماهيرية masse médiatiques لا يعني بداهة أنها ديموقراطية؟ تفترق الآراء حول ما إذا كان التلفاز وسيطا جماهيريا وفي الآن نفسه أداة ديموقراطية؟ هل مجرَّد إذاعته للصور وإشاعة للأخبار والمعلومات كاف لجعله وسيلة لتحقيق الديموقراطية؟ يمكن القول حسب المنافحين عن التلفاز أننا نحيا في عصر الديمقراطية التلفزية télé-démocratie. ولكن السؤال الكبير حول هذا المظهر الجديد للديموقراطية المعاصرة يظل خارج اختصاص خبراء الاتصال، بل هو جدير وحقيق بفلاسفة التواصل وخبراء الأفكار.

يمكن تلخيص الإشكال التلفزيوني وعلاقته بالديموقراطية الجماهيرية المعاصرة كما يصوغه دو بري بقوله : «التلفاز يخدم الديموقراطية أم يشوِّهها؟ فمحترفو الصورة ينافحون عن الأطروحة الأولى. والمتخصِّصون في الأفكار هم مع نقيض الأطروحة. «الكل يعرف أن التلفاز موضوع يكرهه المثقفون و يُضْطَرُّ السَّاسَةُ إلى محبَّته» [81]

ويمكن الحجاج بمختلف الحجج لهذه الأطروحة أو تلك : فالمناصرون يستشهدون لديموقراطية التلفاز بالمشاهدة الواسعة لبرامجه، ويَرَوْنَهُ وسيلة لا غنى عنها للتَّمَرُّن على الديموقراطية، بل لم يكن المواطنون متساوون في حق الحصول على المعلومة مثلما هم في عصر الاتصال اليوم، وصارت

80- Edgar Morin : *l'Esprit du temps*. Ed Grasset p. 94.
81- Régis Debray : *Vie et mort de l'image*. Ed Gallimard.p. 375.

السياسة بفضل ذلك أقل نخبوية من أي وقت مضى. استطاع العالم السمعي البصري أن يحوِّل السياسة إلى شأن عمومي وغدا الخبرُ المُتَلْفَزُ تكأة الجماهير الغفيرة غير المتعلمة ووسيلة لاتساع دائرة الآجورا و سبيلا لشفافية السياسة الحديثة ولانتصارها على الآلات والأجهزة السلطوية، ومن ثم لم تعد السياسة فَنّا للحيلولة دون انشغال الجماهير بما لا يعنيها. يستشهد دو بري بمقطع من مقال Dominique Wolton في تقريظ مزايا وحسنات التلفاز على الديموقراطية الجماهيرية : «لم يسبق لهذا القدر من المواطنين أن شاركوا في الحياة العامة و أن اطلعوا وعبَّروا و انتخبوا بكيفية متساوية من قبل»[82]. بفضل التلفاز صار بمقدور الناخب المتوسط غير المتعلِّم حتَّى لا نقول الأمّي أن يطلع على الشأن السياسي و على برامج الأحزاب المتنافسة. التلفاز وسيط معاصر لا غنى عنه لتوسيع المجال السياسي إلى أقصى الأمكنة وأبعد الأصقاع، للقرى النائية وللضواحي، ولردم الهوة بين الحكّام والمحكومين، ولتوسيع الدائرة السياسية و القاعدة الانتخابية.

أما الأطروحة المناقضة فلا تعدم صوابا، إذ ترى أن المدَّ التلفزي بل و مدّ الاتصال عموما من جهة و التقهقر الديموقراطي صنوان لا يفترقان. فكلما ازدادت قبضة وسائل الاتصال على المجتمع إلاّ وأَفْرَغَتْهُ من السياسة إلى حدّ أننا اليوم أمام ظاهرة غير معهودة من قبل ألا وهي لامبالاة المجتمعات المعاصرة بالسياسة dépolitisation de la société. يسوق معارضو ديموقراطية عصر الصورة حججا منها أن التلفاز يفرغ السياسة من محتواها عندما يساهم في تشخيص السلطة personnalisation du pouvoir. فعوض إظهار خبايا السياسة يتوسَّل التلفاز بآليات مَسْرَحَة الحقل البصري والإخراج التلفزي لرجال السياسة، إلى حد أن الحملات السياسية تكاد تشبه من نواح كثيرة عرضا من المنوَّعات. أصبح رجل السياسة صنيعة إعلامية وظاهَرة بصرية ومنتوجا تسويقيا. ومن شدَّة الابتذال البصري

82- Ibid p. 375.

للسياسة صار من الصعب على المتفرِّج أمام شاشته الصغيرة، التي تقتحم خلوته وحياته الخاصة، التمييز بين الألوان السياسية، وإذا به أشبه ما يكون بمصاب بعمى الألوان أو بالدالتونية السياسية. أما الآجورا الإلكترونية التي حلَّت محلَّ الساحة العمومية ليست مؤشِّرا على تطوُّر الديموقراطية المعاصرة، فديموقراطية المشاهدة لا تضمن بأي حال لمشاهد التلفاز أو للمتفرِّج ديموقراطية المواطنة، وحتَّى إذا أخذ بعين الاعتبار فهو وغيره من ملايين المشاهدين لا يُنظر إليهم سوى من زاوية كمِّية في استطلاعات الرأي، وفي عمليات الترويج البصري والتسويق الإعلامي للمادة السياسية. تلتهم الصورة الإلكترونية كل شيء وتمحو الإقناع العقلي.

وفي نهاية المطاف تؤول ديموقراطية المشاهدة التلفزية إلى إمبريالية الصورة ومن ثم إلى منطق رأس المال الذي يتحكَّم في اللعبة الديموقراطية من خلف ألف ستار، وذلك في أفق امتصاص الفضاء العمومي الديموقراطي، وابتلاعه من طرف السوق الاقتصادية، وتعويض حق المساواة بواقع التفاوت. لا يُنْظَر إلى المواطن آنئذ إلاَّ كمستهلك في سوق المقاولات السياسية، وتُكرَّس هيمنة من نوع جديد تتمثُّل في التوزيع اللاَّ متكافئ ليس للثروة بل للمرئي. وَحْدَهُ السياسي الذي يُتْقِنُ الظهور المُصَوَّر على الشاشة الصغيرة يملك قلوب الجماهير. طبعا ليس بالإقناع وإنما بالتأثير، ليس بالكوجيطو بل بالتنويم البصري وبالحضور المرئي.

التلفاز أداة جبَّارة ووسيط لا يُقاوم لإشاعة وَهْم الديموقراطية وتحويلها إلى ديموقراطية الوَهْم. التلفاز في خدمة التجانس لا التعدُّد، الأغلبية لا الأقلية، كل شيء فيه واحد مُوَحَّد، حيث تستحيل جماهير المواطنين في عصر المشاهدة التلفزية إلى جموع غفيرة غير متمايزة فيما بينها ناهيك عنْ ألاَّ رابط بينها سوى أنها كائنات متفرِّجة.

ويكون التلفاز، مثل غيره من وسائل الاتصال الجماهيري، في خدمة الأكثرية العددية التي تُقاس بدورها بنسبة مشاهدة التلفاز audimat، مما يجعل من الشاشة الصغيرة أكثر وسائل الاتصال شعبية، دون أن تفي رغم

ذلك بالمساواة التي تعد بها جماهير المتفرِّجين، لأنها تخفي وراءها جيشا من المنتجين ومن صناع الرأي العام المرتبطين بشركات نافذة، ومؤسسات تجارية قوية، ورؤوس أموال طائلة. ألا تمثِّل ديموقراطية الاتصال إذن نقيضاً لديموقراطية المواطنة؟ ألا تتجه إلى إحلال أقلية واسعة النفوذ أو أوليغارشية المال و الاتصال محل ديموقراطية الحشود والجماهير؟ في العصر البصري أو عصر طغيان الصورة توجد كل السلطة في حوزة الإعلام والاتصال بدون سلطة مضادة ، contre pouvoir التي لا حياة للديموقراطية من دونها. التلفاز وسيط يذرِّي atomise ويُشَظِّي الإرادة العامة ويحوِّلها إلى مونادات لا حول لها و لا قوَّة أمام الحضور المصوَّر présence télévisée والباهر للقائد أو الزعيم : «تتطلَّب الديموقراطية مواطنين فعّالين يجتمعون ويتحاورون.أما التلفاز، إذا أضيف إلى استطلاع دائم للرأي العام، فإنه يفضي إلى إخلاء الفضاء العمومي كما لو كان نوعا من الإقامة الجبرية الهادئة»[83]، وبمعنى من المعاني يساهم التلفاز بفضل نقله وبثِّه المباشر لكل ما يجري من أحداث في شلِّ كل مقاومة، وكأن ما يحدث لا بد من حدوثه ولا رادَّ له. ومهما كان قرب التلفاز من المشاهد فإنه يزيد من عزلته ويقفل أمامه فَهْمَ ليس ما يشاهد بل سببِ ما يحدث، تلك هي الديموقراطية عن بُعْد télé-démocratie التي يبشِّر بها عصر الاتصال، وتلك هي المخاطر التي يتمخَّض عنها الحضور الكثيف للصُّور والذي يُضعف قوة التدخُّل في مجرى الأحداث.

الفضاء العمومي

يمكن مقاربة التلفاز من منظور آخر باعتباره عاملَ تحرُّر إذا ما أُدْرِجَ في إطار ما يسميه هابرماس المجال العمومي sphère publique الذي ظهرت نواته الأولى في القرن الثامن عشر وهو المقدِّمة الضرورية للأنظمة الديموقراطية الحديثة. ويمكن اعتبار المجال العمومي الشرط ما قبل

83- Ibid p364.

السياسي للسياسة sub-politique de la politique الذي لا تكون من دونه السياسة، وهو حلبة صراع بين ادعاءات المشروعية.

انطلاقا من هذه المقاربة لا يمكن اعتبار تكنولوجيات الاتصال متواطئة بشكل خفي مع سلطة جبَّارة متسلِّطة وحاضرة في كل مكان، كما لو كانت تشبه روحا شريرة تتربَّص بنا أينما حللنا وارتحلنا وهو ما ذهبت إليه تحليلات أدورنو وهوركايمر، بل كثير من الظواهر الاحتجاجية المعاصرة تتوسّل هي الأخرى بالصورة الواسعة المشاهدة والمذهلة في الآن ذاته مثل الأعمال الاستعراضية المثيرة إعلاميا لمنظمة السلام الأخضر والهادفة إلى التأثير على الرأي العالمي. برزت أهمية الرأي العام تحديدا من ويفضل هذه الوسائط التكنولوجية الثقافية ولكن السؤال الذي يطرحه هابرماس هو : ما العمل لتشكيل إرادة سياسة، وفعل و تفاعل عملي، وما السبيل إلى تأسيس فعل تواصلي باستطاعته مقاومة التشيؤ الذي تُشيعه الأنظمة والأجهزة القمعية : الجهاز المالي والاقتصادي والجهاز البيروقراطي والجهاز التقني -العلمي- الصناعي. ففي هذا الأخير تندرج وسائل الإعلام و الاتصال بما فيه التلفاز.

مبدأ العمومية

من أهم سمات الحداثة السياسية بزوغ ما يسميه هابرماس مبدأ العمومية principe de publicité في القرن الثامن عشر الذي ارتسمت بفضله معالم جديدة للحقل السياسي ومكوِّنات حديثة للفعل السياسي يمكن إجمالها في النقابات والهيآت الثقافية والمؤسسات القانونية- الحقوقية والجمعيات المهنية الحرَّة و التي دُرِجَ على تسميتها بمكوِّنات المجتمع المدني. أهم أركان الفضاء العمومي إذن المجتمع المدني الذي يمثل المقدِّمة الضرورية للديموقراطية الحديثة نظرا لأنه عامل مضاد لاحتكار السلطة monopole du pouvoir من طرف الدولة. اتسع الحقل السياسي في الحداثة السياسية ليضم كل السلط الجديدة المضادة contre

pouvoir وكل القوى التي تخفِّف من تمركز القوة. ما علاقة كل هذا بالموضوع الرئيسي؟ ما علاقة التلفاز بالديموقراطية وبالفضاء العمومي أو لنقل بصيغة إشكالية ما مصير الديموقراطية في عصر الشاشة؟

يمكن القول بأن الديموقراطية المعاصرة ذات ميسم جماهيري démocratie de masse ما يتوجَّب معه عدمُ خلطه بلفظ شعبي populaire ذلك أن لفظ جماهيري يكون أقرب إلى معنى الحُشُود أو الكتل الهلامية. وما دامت الديموقراطية المعاصرة هي ديموقراطية الأكثرية العددية majorité arithmétique التي تنبني على المساواة الكمية بين المواطنين–وهي هنا أبعد ما تكون عن الديموقراطية الهندسية عند اليونان التي لا تساوي بينهم إلاَّ بمقتضى الاستحقاق démocratie géométrique- فهي تتوسَّل بوسائل الاتصال الحديثة بدلا من الآجورا agora أو الساحة العامة من أجل تداول الشأن العمومي. وطالما أن مجمل المشكل في الديموقراطية المعاصرة كمي عددي حسابي وليس هندسي ولا كيفي، وما دامت لا تهم قواعد المناقشة العمومية بقدر ما يهم تأثير عدد الأصوات المُدلى بها، فكل الوسائل جيِّدة، وعلى رأسها الإعلام والاتصال، لتوجيه الرأي العام. فتوجيه الرأي العام هو مدار ورهان الديموقراطية المعاصرة، وكل المشكلة تكمن في وسائل الاتصال– والتي تهمنا منها هنا أساسا الشاشة الصغيرة–التي باستطاعتها إما خداع الجماهير عبر التسلية والترفيه كما يرى الجيل الأول لمدرسة فرانكفورت أمثال أدورنو وهوركايمر أو تحقيق الفعل التواصلي المضاد لتشيؤ الرأي العام كما يرى ممثل الجيل الثاني للمدرسة.

يُعتبر تشكُّل الفضاء العمومي إذن تقدُّما حاسما في طريق بلورة الديموقراطية المعاصرة ذات الميسم الجماهيري وذلك بفضل ظهور عنصرين أساسين : المجتمع المدني والرأي العام. ولكن السؤال الهام هو : هل وسائط الاتصال الجديدة وفي مقدِّمتها التلفاز أو الشاشة الصغيرة تمثِّل فضاء للتواصل أم فضاء للهيمنة الإيديولوجية، وهل تلعب دورا

في توسيع المشاركة في الشأن العام أم تساهم في اللامبالاة السياسية، هل تعمل على تشكيل الرأي العام السياسي لدى المشاهد أم على تشيُّؤ الوعي؟ وإذا ما رُمنا التخصيص -ما دمنا نتكلم عن قوة تأثير التلفاز- قلنا هل التلفاز، بوصفه الوسيط الأكثر شعبية على الإطلاق في الزمن المعاصر، يؤهِّله تلقائيا إلى أن يكون ديموقراطيا أم الواقع لا يغيِّر شيئا في كونه جهازا توتاليتاريا totalitaire يمرِّر رسائل بصرية وعلامات مرئية لا تُفيد سوى شيئا و هو إحكام الطوق على وعي المشاهدين عن طريق إمطارهم بالوصلات الإشهارية والمسلسلات الدرامية والهزلية والبرامج الترفيهية؟

هل يُعتبر التلفاز مختبرا للديموقراطية ووسيطا مثاليا للتمرُّن على ثقافة المواطنة أم لا يعدو كونه وسيلة للاستعاضة عن المشاركة السياسية الفعلية واستبدالها بنوع من الكرنفال السياسي وبالاستعراض الاحتفالي لنجوم السياسة؟ هل الشاشة الصغيرة، بوصفها الوسيط البصري الأكثر شعبية وذيوعا في كل البيوت، يقرِّب فهم السياسة لأكثرية المشاهدين وللسواد الأعظم من المتفرِّجين، أم أنه يزيدها تعتيما عندما يحوِّل الرسائل السياسية إلى ما يشبه وصلات إشهارية وإلى وحدات بصرية لا رابط بينها؟

التلفاز: بين الرأي العام وتشيؤ الوعي؟

في التلفاز شيء من هذا كله، ويتطلَّب التحليل الفلسفي استشكال التلفاز وتشخيص أعراضه من حيث هو علامة مميزة للمجتمعات الحديثة والتي ترتكز على التقدُّم التكنولوجي البصري ومن ثم استعراض ما له وما عليه، ونطرح سؤالا محددا يخصُّ مظهرا ملموسا من أوجه ودلالات الشاشة الصغيرة و هو كالآتي :

هل يساهم التلفاز في تشكيل رأي عام سياسي وفي تكوين إرادة سياسية لدى الفرد الحديث أم أنه يشيع الوعي الزائف لدى المشاهد عَبْرَ

تحويله إلى مقدار كمي وإلى نسبة إحصائية؟ وبعبارة أخرى كيف يمكن وصف تأثير التلفاز في الرأي السياسي لعموم المشاهدين، هل يقرِّبهم من شؤون السياسة ويعلِّمهم التمرُّن على الديموقراطية أم يصنع منهم مجرَّد متفرِّجين لا على ما حولِهم فحسبٍ بل على أنفسهم، ويجعلهم مادة للتندُّر على مآلهم وطُرْفَةً لندب حظِّهم العاثر وللسخرية من السياسة والساسة واعتبار السياسة لعبة لا جدوى منها و شأنا لا يعنيهم؟

من مخاطر التلفاز أنه يمكن عوض أن يكون وسيطا عن بُعد télé بين المشاهد والحقل السياسي فيما يشبه آجورا إلكترونية توسِّع المشاركة السياسية إلى كل الشرائح الاجتماعية المتعلِّمة منها وغير المتعلِّمة، المحظوظة منها والمحرومة، يمكن أن يُبَاعدَ بين المشاهد والسياسة، وأن يفكِّك الآصرة السياسية، وأن يستغل غريزة الاستهلاك حتى في أمور السياسة. في هذه الحالة وإذا لم يخضع التلفاز نفسه إلى نقد ذاتي فلا يهم في عصر طغيان الشاشة رأي المواطن opinion وإنما نسبة المشاهدة audimat. بمعنى آخر و في هذه الحالة لا يهيئ التلفاز المشاهد لكي يكون مواطن ذا رأي بل متفرِّجا بلا رأي.

بقدر ما يمكن أن يمثِّل التلفاز وسيطا في سبيل يقظة وحيوية الوعي السياسي لدى المشاهد، يمكن تسخيره لتنويم حسِّه السياسي وجعله مشاهدا سلبيا مستسلما لغرائزه الاستهلاكية. فالتلفاز ينطوي على كل المتناقضات، ومن هنا تبرز إشكالية ما إذا كان يرمي إلى اقتناص المشاهد أم إلى تكوين المواطن، وما إذا كان يساهم في تشكيل الرأي العام الضاغط على أجهزة السلطة أم يصطاد أعلى نِسَب المشاهدة غير عابئ سوى بالاستسلام السلبي للمتفرِّجين. باستطاعة التلفَاز أن يخدم هذه المرامي المتناقضة بتوظيف أحدث التقنيات التي ما تزال تفاجئنا في كل لحظة و حين.

التلفاز والرقابة الخفية

بمقدار ما يتيح التلفاز الولوج الحر للفضاء العمومي يمكنه أن يمارس رقابة- ذاتية خفية من خلال فرض الشروط التي يتم فيها التواصل مثل

الزمن والموضوع المُحدَّدين للحوار في المقابلات التلفزيونية بشكل لا يسمح بالقول الحر، فضلا عن المحدِّدات المالية والتجارية المتحكمة في تصوُّر وإعداد البرامج التي لا تغيب عنها هواجس اقتصادية لا علاقة بالمناقشة العمومية مثل الحصص المخصَّصة للإشهار التي تُقدَّم في صيغة أوقات استراحة. وحسب بيير بورديو يمارس التلفاز نوعا خفيا من العنف الرمزي violence symbolique مع العلم: «أن العنف الرمزي عنف يُمَارَس بتواطؤ مع الذين يخضعون له والذين يمارسونه بقدر ما أنهم جميعا غير واعين به»[84]، لا يُستثنى من هذا العنف الرمزي حتى أولئك الذين يمارسونه لأنه عنف لاشعوري، وتتجلَّى مظاهره في الحرص على عدم ملامسة إلاَّ ما لا يثير نقاشا وما لا يتعدَّى سطح الأحداث إلى عمقها مثل التركيز على التافه من الأخبار faits divers وعلى الأحداث المثيرة التي ينمحي أثرها بمجرّد انقضائها faits à sensation بحيث أنها تعني الجميع من دون أن تعني أحدا. هذا الميل إلى الإثارة أو إلى شحن الحصص الزمنية الشحيحة أصلا بتافه الأمور، بحجة عدم إثقال كاهل المشاهد أو مسايرة الذوق العام المتوسِّط، وادّعاء معرفة ما يريده المشاهدون أفضل منهم، وتقليص البرامج المهيّأة للشأن العام، الذي يهم الجميع لأنه يمسُّ مستقبلهم ويعنيهم في مصيرهم، تلك هي الاستراتيجية الرقابية المعتمدة في التلفزيون العمومي. وتكرّس هذه الاستراتيجية الرقابية للتلفاز التقسيم الاجتماعي للمعلومة، فبينما يستمدُّها المواطن المطلّع والمتعلّم من مصادر جادَّة كالجرائد التحليلية وصحف التحقيقات، يتولّى التلفاز تبليغ المعلومات المبتذلة من كثرة تداولها والأخبار الفجَّة من فرط رواجها وسطحيَّتها - بحيث لا تفيد في فهم الواقع المحاط بألف حجاب - إلى المشاهد المتوسّط وإلى الإنسان العامي. فهناك احتكار التلفاز وانفراده بالهيمنة على نسبة كبيرة وشريحة عريضة من الناس.

رغم أن التلفاز هو الوسيط الأكثر ذيوعا من حيث سعة البث وكثرة المشاهدين واتساع دائرتهم، ورغم أنه أداة جماهيرية ومختبرا

84- Pierre Bourdieu : *Sur la télévision* Ed Liber.

للديمقراطية المعاصرة، بفضل ما يمكّنه من توزيع عادل للخيرات الرمزية داخل المجتمعات المعاصرة ومن تيسير لولوج الخبر والمعلومة فإنه يبقى مع ذلك موضوع استشكال. يخفي التلفاز تنافسا لا هوادة فيه موضوعه رأس المال الرمزي الذي يتخذ شكل صراع إلكتروني وسمعي-بصري، مداره امتلاك وحيازة ما يُعتبر في منطق العصر- خاصة بعد صعود رأسمالية جديدة هي رأسمالية السبق الإعلامي- ثروة جديدة هي أساسا المعرفة.

مفهوم تلفزيون الواقع

إن تلفزيون الواقع اكتشاف جديد ومحاولة لتحويل الواقع إلى فُرْجَة شعبية، كما يمثِّل صيغة تكنولوجية جديدة بديلة تقوم على التفاعل المباشر بين المشاهِد وما يشاهدُهُ في سبيل الخروج به من وضعية التلقِّي السلبي إلى وضعيةِ المُشَارَكَة. وهو يستجيب إلى الطفرة التكنولوجية في وسائل الاتصال الحديثة مثل الإنترنت، والتي تعتمد على التفاعل البيني بين رُوَّادِ الفضاء الافتراضي. إنه نَقْلَة نوعية من التلفزيون الأحاديِّ (الكلاسيكي) إلى التلفزيون التفاعلي، ومنْ نقْل الحياة المجرَّدة للجمهور المتفرِّج إلى نقل الحياة الواقعية الملموسة للمُشَارِكِين. إنه يعتمد على تصوير الأشخاص في وضعيات واقعية في الحياة اليومية : أحداث واقعية لأشخاص واقعيين يعيشون وينامون ويُدَرْدِشُونَ ويتخاصمون ويتصالحون، ويتبادَلُون مشاعر الحُبِّ والبُغْض، يَمْرَحُون ويَسْأَمُونَ، كل هذا في عالَم مُصغَّر وفي غُرَف مغْلَقَة في الزمَن الواقعي. يرمي تلفزيون الواقع إلى رَدْم الهُوَّة بين المُشَاهَدَة والمشارَكَة، بين الحياة العامة والحياة الخاصَّة، ويتَوَخَّى المُشَارَكَة الحية والتفاعلية، ويعتمد على البَثِّ الحَيِّ لأَطْوَار ومَشَاهد البرنامج في الزمن الواقعي وعلى الهواء مُبَاشَرَةً. إنَّ مِنْ أشْهَر برامج تلفزيون الواقع (Big Brother) و (Temptation islands) وتَعتمد على فكرة عَزْل المُشاركين عن العالَم الخارجي، وإدماجهم في علائق تفاعلية جديدة وغريبة عنهم، ورصد ردود أفعالهم تجاه بعضهم البعض. يَضُمُّ تلفزيون

الواقع أجناسا مختلفة تبدأ من البرامج البوليسية، وتذهب إلى الأحداث الخطيرة وإلى البرامج العاطفية.

تَنْتَقِلُ برامجُ تلفزيون الواقع بالأشخاص من النَّكِرة إلى الشهرة، وتُرضي حاجة مُلِحَّة في مجتمعات الاتصال الحديثة، وهي طموح كل شخص مهما كان مغمورا إلى أن يصبح مشهورا. يُرَادُ من تلفزيون الواقع تحويل الأشخاص المغمورين إلى مشاهير، ومن ثم محاولة إرْساء ديمقراطية جديدة، وهدم الفوارق الاجتماعية، والدليل على ذلك أن الفنان الأمريكي آندي وارول Andy Wharol أدرك مبكرا أن لكل واحد الحق في ربع ساعة من الشهرة.

ما هو السياق الذي نشأ فيه تلفزيون الواقع في الولايات المتحدة الأمريكية؟ يمكن إرجاعه إلى أزمة النظام الرأسمالي، وإلى اتساع الفوارق الاجتماعية، و إلى تمركز الثروة و السلطة، وإشاعة الاعتقاد بأنها نتيجة الحظ والصدفة. وليس مُسْتَغْرَباً أن تزدهر في ذلك الأوان ألعاب الحظ والرهان واليانصيب بموازاة مع ازدهار برامج تلفزيون الواقع التي تَنِمُّ عن نوع من الإيمان الوهمي بأن الشهرة – وهي شكل من أشكال الحظ – يمكن أن تفتح أبوابها إلى مَنْ يَطْرقُها مِنَ المُشاركين في تلك البرامج. يقول مارك أندرجفيتش Mark Andrejevic : «إن الحظ مثله في ذلك مثل تلفزيون الواقع صيغة سريعة للحلم الأمريكي، ومن ثم يمثِّل تعويضا عن تمركز الثروة و السلطة» [85]

إن تلفزيون الواقع يجمع بين كَوْنِهِ وَصْفَة علاجية للمرشَّحين للتَّباري، إذْ يُعَلِّمُهُم كيف يكونوا حقيقيين وصادقين، وبين كَوْنِهِ يُبْطِن نزعة إلى إرضاء النَّهَم الاستهلاكي المتمثِّل في الطموح إلى الفوز بإجازات سفر إلى أصقاع الأرض وما شابهها. جاء تلفزيون الواقع لملئ

85-Mark Andrejevic: *Reality TV: The work of being watched*. Ed Rowen and Little field publishers. Copyright 2004. p. 68.

نقائص برامج التلفزيون الأحادي الذي يتوجَّه إلى جمهور سلبي. واعتقد مكتشفوه أنهم وجدوا الصيغة المُثْلَى لتفادي الطابَع المُجَرَّد واللاشخصي للأوَّل ظنّاً منهم بأن هذا الأخير يعرِض للحياة اليومية الملموسة لأيٍّ كان، وينفذ إلى الواقع الحيِّ.

تلفزيون الواقع و المَيْلُ إلى التلصص

يفسِّر بعض الباحثين ازدهار تلفزيون الواقع بنزوع المجتمعات الرأسمالية المعاصرة إلى التَّلَصُّص والتَّلَذُّذ برؤية الآخرين Voyeurisme، والتجسس على حياتهم الخاصَة، والنظر إليهم في وضعيات حميمة مثلما ما هو عليه الحال في البرنامج الذائع الصيت «جزيرة الغواية» Temptation island : «إن الدعوة المُوَجَّهة إلى النَّظَّارة هي الولوج الحميم إلى دراما العلاقات الإنسانية»[86]. إن فكرة برنامج تلفزيون الواقع هذه يمكن اختصارها في الآتي : تفريق أربعة أزواج للنظر فيما إذا كانوا يرغبون في خيانة أزواجهم، ويقتصر دوْرُ المُشاهِد على التلصُّص والتلذذ برؤية هؤلاء ومراقبتهم عن كثب، ويجد هذا الشذوذ تفسيره في طغيان علاقات السوق في المجتمعات المعاصرة، وهيمنة تشيؤ العلاقات الإنسانية، يُضاف على ذلك ازدياد الرقابة الإلكترونية في مجتمعات الاتصال. يروِّج التلفزيون الواقعي لثقافة التسلية والترفيه، ويُشيع ثقافة الفضائح الغرامية، ويُشيع وهْمَ المُبَاشَرَة والقرب والالتصاق بالواقع الحي وبالحياة الواقعية. إن نجاح تلفزيون الواقع يجد تفسيره في إثارة جمهور النَّظَّارة و المشاهدين، وفي إشباع رغبة التَّلَصُّص، وفي إرضاء المَيْل إلى رؤية المَشَاهِدِ الغريبة والشَّاذَّة في الزمن الواقعي وأثناء حدوثها مثل السَرقة والجريمة الحَيَة، و يُرضي نزعة الفضول وحب الاستطلاع.

86- Ibid. p. 174.

مفهوم الزمن الواقعي في تلفزيون الواقع

ينهض تلفزيون الواقع على مفهوم خاص للزمن، فلا يعبأ بالديمومة ولا بالتواريخ الكبرى ولا بالأعوام و السنين، بل يُركّز على اللحظات التي لا تتعدّى الساعات والدقائق بل والثواني. كل ما يحدث في البَثِّ الحي وعلى الهواء مباشَرَةً لَمَشَاَهد البرنامج يُقَاسُ بالدقائق والثواني ولا يحتمل التأخير. كل تأخير أو إبطاءَ يُعَاقَبُ عليه في تلفزيون الواقع بخصم النُّقَط المُؤَدِّي إلى الإقصاء.

لماذا يتم تصميم الوقت على هذا النحو؟

لخلق شعور ضاغط بأهمية ما يجري، وبتَوَقُّع ما سيأتي، وبمُسَابَقَةِ الزمن، وفي نهاية المطاف لِخَلْق إحساس لدى المُشَاهِد بأن ما يجري من أحداث، وما ينكشف من مفاجآت في حياة المُشاركين قريب منه يعيشه ويُكَابِدُهُ معهم، ويخلق لديه الانطباع بأنه يُشاطِرُهُمْ معاناتهم كما لَوْ كان واحدًا منهم. إنَّ لسرعة الوقت وضغطه مفعولٍ هام في برامج تلفزيون الواقعِ من حيث كونه يعزِّزُ الشعور لدى المُشاهِد بالعلاقة الحميمة مع المُشاركين. تتحوَّل مَشَاهِدُ الحزن والفرح، النجاح والفشل، الحب والكراهية إلى علاقات درامية واقعية تُذيب الفروق بين المُشَارك والمتفرج، وتجعلهم يرتبطون فيما بينهم فيما يُشْبِهُ علاقة تماهي أو تقمُّص وتبادُل الأدوار.

ينجز تلفزيون الواقع شيئا هاما في مجتمعات الشاشة : مَسْرَحة الحياة اليومية، ومحاولة تحويلها إلى حكاية. طالما توارَت الحكايات الكبرى لاهوتية كانت أو إيديولوجية، فإن وسائط الاتصال المعاصرة تتكفَّل ببناء حكايات صغرى عن الحياة اليومية. وبما إن العلاقات الاجتماعية استحالَت إلى علاقات مُجَرَّدة ولا شخصية، وسَادَهَا تشيُّؤ لا قِبَلَ لها به كان من الضروري لوسائط الاتصال المعاصرة أن تقدِّم بديلا عن الحياة المُجرَّدة بحياة واقعية، أو بما يشبه حياة الواقعية. يُعْتَبَرُ تلفزيون

الواقع استجابة للحاجة المُلِحَّة في المجتمعات المعاصرة إلى علاقات حميمة، وإلى حياة واقعية، وإلى واقع حيٍّ، وذلك يُعَدُّ بمثابة تعَويض عن فقدانها في الواقع.

وقد لعب تصميم الزمن على هذا النحو المُبَاشِر و الآني، و على هذا النحو الضاغط دورا كبيرا في نجاح برامج تلفزيونَ الواقع. لِكُلِّ لحظةٍ أهميتها، و لكلّ بُرْهَةٍ من الزمن قيمتها، و تحدِّدُ سرعة توقُّع ما سيحدث، أو ما ستؤول إليه علاقةٌ غرامية، أو ما ستتكشَّف عنه الأحداث دورا في نجاح أو فشل المُشارِك. يُعطي الزمن على هذا النحو الانطباع للمُشاهَد كما لو كان مشاركًا، ويجعله ينخرط من حيث لا يدري ولا يعي في تلك العلاقاتِ الحميمة و المُبَاشِرَة. يُركِّب تلفزيون الواقع بين الحميمية intimacy والمُبَاشَرَة immediacy بفضل التَّحَكُّم في الزمن وتقليصه إلى الحد الأدنى، أي إلى لحظات و هنَيْهات تجعل المتفرِّج لا يبتعدُ قيد أنملة عمَّا يجري، وبالتالي لا يتخذ المسافة النقدية الضرورية للحُكّم على ما يشاهد : «إن المهم هنا هو إظهار أن تلفزيون الواقع يتَّبعُ الحميميةَ (القُرْب العاطفي و الانفعالي) عبْرَ و من خلال المُبَاشَرَة (القُربُ الزمني)، و يجمع بين قُرْب ال «هنا» و إلحاح و استعجال ال»«الآن» [87]

في الحاجة إلى نقد فلسفي للتلفزيون

تظهر الحاجة إلى نقد فلسفي سوسيولوجي للتلفزيون لِكَوْنِه مِنْ بَيْنِ أهمِّ وسائط الاتصال و أكثرها تأثيراً في جمهور المُشاهِدين، وباعتباره مِنْ أهمِّ وسائط الصناعة الثقافية. فماذا بْوُسْعِ هذا النَقد الفلسفي السوسيولوجي أن يكشف؟

يمكننا أن نرصد بعض أُوجُهِ وملامح هذا الوسيط، والتي يتعيَّنُ التفكير فيها نقديا :

87- *Understanding Reality TV*. Ed Routledge London 2004. p. 137.

- كوْنِ التلفزيون يعمل على مَسْرَحَة الأحداث وتهويل الوقائع dramatisation بشكل يسمح باستساغتها من طرف النَّظّارَة مثل قضية الحجاب، والتي يُراد لها أن تكون مثيرة إعلاميا مع ما تحمله من دلالات دينية وسياسية، والعمل على مُعارضتها مع العلمانية الفرنسية، ومن ثم خلق سجال سياسي مغلوط.

- اتجاه التلفزيون إلى التقاط المُثير le sensationnel من الأحداث والتركيز عليه دون غيره، واللعب على أوْتَار الإثارة، والقيام بحذف ما يُقاومها، أو إدراجه في خانة ما هو ثانوي، وفي باب ما لا يسترعي الانتباه، وما لا يهيِّج المشاعر. في هذا السباق المحموم على المُثير والمُهيِّج، وفي هذا التهافت المَرَضّيّ على الجديد والطريف من الأخبار، على الغريب منها، تتنافسُ القنوات التلفزيونية في إحراز السَّبْقِ الإعلامي كما تدلّ عليه عبارات «حصريّ» و«خاص» و«استثنائي». ينتهي هذا السباق المحموم بين القنوات التلفزيَونية على الطريف و المُثير إلى إنتاج المُبتَذَل و النَّمَطِيِّ، وإلى إفراز المتكرِّر مثل الخوف من الأجنبي la peur de l'étranger. ويقول بيير بورديو في هذا الصدد : «إن المخاطر السياسية المُلازِمَة للاستعمال العادي للتلفزيون تكمن في كوْنِ الصورة تملك هذه الخاصِّيَّة المُتَمَثِّلَة في قدرتها على إنتاج ما يُسَمِّيه نُقَّادُ الأدب بمفعول الواقع، فهي تستطيع أنْ تُظْهِرَ و أنْ تدفع إلى الاعتقاد فيما تُظْهِر.»[88]، بمعنى أن التلفزيون يملك، بفضل الصورة التلفزيونية، القدرة على التأثير، وعلى بناء الأفكار المسبقة لدي جُمهور المُشاهِدين، وعلى خلق مشاعر الخوف والذعر من الأجانب مثلاً، ومن ثم القدرة على التعبئة.

- يفرض هذا الوسيط من وسائط الاتصال الجماهيرية نوعاً من الاستعجَال و العجلة في التفكير Fast thinking بحيث لا يتأتّى الوقت لمراجعة الأفكار المُسْتَعْجَلة من طرف جمهور المشاهِدين. إنَّ من خاصيات الفكر التَّؤُدَة والتَّمعُّن في دلالات الألفاظ ومعاني اللغة، وتجنُّب السرعة

88- Pierre Bourdieu: *Sur la télévision*. Ed Raison d'agir. p. 20.

والتَّسَرُّع والعجلة لأنَّ فيها تعطيل لقدرة الفكرِ على النقد. إن النقد محتاج إلى التباعد، وإلى إحلال المسافة مع الشيء المُفَكَّر فيه، وهذا ما يتنافى مع إكراه الاتصال وضغط الزمن الإعلامي.

يرى بيير بورديو أنْ لاَ وُجُودَ للفكر في دائرة الاتصال، كلُّ ما هنالك أفكار جاهزة تُعفي من الفكر، وتُغْنِي عن صياغة الإشكاليات : «في المُقَابل إن الفكرَ تحديدا متمرِّد : فهو مطالب بأنْ يُبَرْهِنَ على الأفكار الشائعةَ... وهذا يستغرق وقتا، لأنه يتطلَّب عرْضَ سلسلة من العبارات المترابطة بواسطة «إذن» (و «بالتالي» و «ما دام» و «طالما». والحال إن عرْضَ هذا الفكر مرتبط داخليا بالزمن»[89]. يخلو الخطاب الإعلامي من صيغ البرهنة والتَّعْلِيل، و غالبا ما يلجأ إلى تشبيهات متسرِّعة، وإلى تعميمات مُبَسَّطة، وإلى شعارات عامَّة.

- تتحكَّم في التلفزيون وفي عالم الاتصال عموماً بنيات مادية واقتصادية خفية غير مرئية والتي بدونها يصعبُ فَهْمُ تَوَجُّهُ قناة ما، وتحديد خطِّها الإعلامي، ولكن بالرغم من ذلك لا تُفَسِّرُ وحدها كل ما يدور في كواليس قنوات البث. تدور بين وسائل الإعلام، وبين قنوات البث حربُ مصالح طاحنة، وتسود بينها علاقات قوة خفية وغير مُعْلَنَة في سبيل الاستحواذ على أكبر حصة ممكنة من المشهد الإعلامي ومن السوق الإعلامية.

مِنَ المفاهيم التي بلورها بيير بورديو في سبيل فهم و تحليل ما يدور في السوق الإعلامية من صراع بين القنوات التلفزيونية والصحف والجرائد مفهوم حقْل القوة champ de force، الذي تسوده في الغالب علاقات غير متكافئة. فلا وجود لتنافس عادل كما تزعم وسائل الإعلام، ولا وجود لتكافؤ القِوَى، بالرغم من أنه لا يمكن إنكار المِهَنِيَّة الإعلامية والسَّبْقَ الإعلامي. تدخل في هذا الاعتبار البنيات التَّحتية لوسائل

89- Ibid p. 31.

الاتصال والتلفزيون على وجه التخصيص دون إنكار الألمعية الإعلامية. ثمة بالتأكيد صراع مرير بين القنوات التلفزيونية والوسائل الإعلامية على امتلاك وحيازة رأس المال الرمزي والخيْرات الرمزية والتي لا تقلُّ شأنا عن الخَيْرَات المادية. وتتمثَّلُ هذه الخيرات الرمزية في قدرة قناة ما أو صحيفة مُعَيَّنة على خلق رأي عام، بل أكثر من ذلك على خلق وجهة نظر وعلى خلق سلطة رأي بفضل خطها التحريري، ومقالاتها أو برامجها في الرأي، وقدرتها على التحليل.

- إن للتلفزيون قدرة على تنميط الآراء وعلى تسطيح الأفكار لا تُضاهى ولا تُقاس. يَعمِل هذا الوسيط الجماهيري على تكريس الواقع القائم وترسيخ النزعة المحافِظَة. يوجِّه بيير بورديو سِهَامَ النقد بشكل خاص إلى نشرة الأخبار التلفزيونية التي يَظْهَرُ بجلاء أنها تصلُح للجميع، وتروم تحصيل إجماع الكُلِّ ولا تزحزح القناَعات الراسخة، ولا توغلُ بعيدا في التحليل، لأنها تتوجَّه إلى عموم الناس كيفما كانوا، وتستهدف المُشاهدَ المتوسِّط ورجل الشارع.

ومِنْ العلامات الظاهرة للنزعة المُحافِظَة لهذا الوسيط الإعلامي الجماهيري ما تنمُّ عنه بعض البرامج ذات الصبغة الأخلاقية من قيم مُحافِظَة، مثل نداء الضمير في البرامج الخيرية مثل برامج «التَبَرُّع» Téléthon، والتي تُرضي إلى حدٍّ بعيدِ الوعي السعيد لدى المشاهدين مِنْ جميع الآفاق الاجتماعية، نظرا لما تبديه من نزعة تضامنية مفقودة في الواقع القاسي للرأسمالية التنافسية.

- من أهم مثالب التلفزيون الخضوع إلى ما يريده جمهور المُشَاهدين، ومحاولةُ قَدِّ برامجه على مَقَاسه بما يضمن ارتفاع نسبة المُشاهَدَة والفُرْجَة، أو ما يُسَمَّى l'Audimat، ويمكننا ترجمتها ب«ما يَهْوَى النَّظَّارَة»، وكُلَّما ازداد الحرص على إرضائهم انحذرت الثقافة التلفزيونية إلى الحدِّ الأدنى. فما نوع هذه الثقافة، وما هي الآليات التي تتحكَّم فيها؟

سبق التَّطرُّق إلى شيوع ثقافة الترفيه التي تُروِّجها وسائل الإعلام والاتصال الحديثة، وثمة اتجاهات ثقافية خاصة يكرِّسها التلفزيون تختلف عن تلك التي تُشيعها الصحافة و السينما و الإنترنت. فما أهمُّ ملامحها؟
- التهافت على «المثير» و «المذهل» من الأحداث، فلا تخلو نشرة أخبار من كوارث وحوادث وحرائق.

- إشاعة نوع من الأمية السياسية، ونوع من النفور من الشأن السياسي : «إن للحوادث المتنوعة... تأثير في التّفرُّغ من السياسة وفي نشر التَّبَرَّم من الشأن السياسي واختزال العالَم إلى أشياء نَافلَة»[90]. فما تلبث كل قناة تلفزيونية مهما كانت سُمْعَتُهَا وصرامتها أن تَخضع إلى ثقافة الترفيه التي هي في الأساس ثقافة ليِّنة وخفيفة تُنْتِج ما تواطأ جمهور النظَّارة على أنه سهْل الاستهلاك، وخفيف الهضْم ولا يسبِّب عُسْرَ التفكير في السياسة ولا في الوجود. تلك الثقافة التي يُشيعُها التلفزيون هي ما يمكن الاصطلاح عليه بدرجة الصفر في السياسة والثقافة. تستجيب ثقافة التلفزيون إلى ما يطلبه السوق، وما يحتاجه النظارة وما يطلبه الجمهور في عدم مبالاة بالشأن العام. ومهما يكن من النقد الشديد الذي يبديه عالم الاجتماع النقدي الفرنسي فلا يخلو التلفزيون من مناقب، و يكفي ذكر نجاح بعض البرامج الساخرة في مجموعة من القنوات التي تتناول السَّاسة بالنقد لمعرفة مدي ما يمكن أن يعلّمه التلفزيون من قيم المواطنة، وما يمكن أن يكْسِبَه للمشاهدين من حِسٍّ سياسي.

90- Ibid p 59

السينما من منظور مدرسة فرانكفورت

إيديولوجيا الوسيط: مقارنة بين السينما والتلفاز

سأتناول السينما كوسيط ثقافي من أهم الوسائط الحديثة، وسأنطلق من فكرة أن كل وسيط ينطوي على رسالة ويمرِّرها اهتداء بقول ماك لوهان الوسيط هو الرسالة. وحتى نعرف الرسالة التي تمررها السينما علينا مقارنتها بوسيط آخر ظهر على أعقابها وهو التلفاز. كلا الوسيطين يشتركان في خاصية وهي أنهما تقنيتان لإنتاج الصورة وبثها ولكن على نحو مختلف. فإذا كانت السينما تتوسَّل بالصورة من أجل الإبداع فالتلفاز من أجل البث والاتصال. فمن جانب تكون الصورة في خدمة الفن بينما من جانب آخر تكون تحت الطلب. مَنْ يُهَيْمن في السينما هو المنتج والمخرج، بينما من يهيمن في التلفاز المُبَرمِج. ولكن هذا لا يمنع من أن تكون السينما مستجيبة لمتطلّبات تجارية مما يجعلها صناعة بالمعنى الذي تستعمله مدرسة فرانكفورت. وبالرغم من كون السينما وسيط تقني من أهم وسائط الاتصال الحديثة فلا يحرمها هذا من أن تبقى سليلة فنون الفرجة ومن ثم علاقتها الوثيقة بالمسرح وإنْ من وجهة غيّرت وجه المسرح بل أدّت إلى انقراضه تدريجيا.

ويمكن مقارنة ما فعله التلفاز بالسينما-إذ لا ينبغي أن ننسى أن التلفاز تركيب بين وسيطين سالفين السينما والمذياع أي الصورة والصوت-بما فعلته آلة التصوير الفوتوغرافي بالرسم. ولكن الغريب أن هذا التَّطوُّر التكنولوجي لم يتم على طريقة الجدل الهيجلي فلا يُلغي اللاحق السابق ويظل أحدهما نقيضا للثاني رغم تركيب الوسيط الجديد لتقنيات

الوسيط القديم. حرَّرت الصورة الفوتوغرافية الرسم من محاكاة الواقع ومن مهمة توثيق الحياة اليومية وساهمت في ديموقراطية الذوق، مثلما خلّص التلفاز السينما من المهام الوثائقية، وفتح لها آفاقا لم تكن لتخطر لها على بال، مثل تمويل الإنتاج السينمائي، وحمل المنتوج السينمائي للجمهور بدل مجيء الجمهور إليه، ومع ذلك هل يمكن الحديث عن التهام التلفاز تدريجيا للسينما؟ إن الأمر ليس بهذه البساطة، وليس من المؤكد أن التلفاز- الذي يملك تقنية البث المباشر-يمكنه ابتلاع السينما، بالرغم من اكتساح المسلسلات التلفزيونية والأفلام النمطية، تبقى سينما المؤلف صامدة في وجه الأفلام الرخيصة.

عوض الإعلاء من شأن السينما على حساب التلفاز بحجة أن الأولى تنتمي لثقافة عليا والثاني لثقافة دنيا، وتحت ذريعة أن الأولى تندرج ضمن ثقافة النخبة والثاني ضمن ثقافة الاستهلاك وثقافة الرعاع شيء مبالغ فيه. ومع ذلك يمكن رصد علامات فارقة بينهما : في حضرة السينما وداخل القاعة الظلماء وأمام الشاشة الكبرى يغمرنا شعور بالوحدة بينما أمام الشاشة الصغيرة نشعر بأننا في خضم الجميع. ومهما كان عدد الجمهور في القاعة المعتمة لا نخرج عن صيغة المفرَد، أما ونحن أمام شاشتنا الصغيرة، ورغم وجودنا المفرد والشخصي نذوب في الجموع النَّكرة والحشود اللا شخصية : «السينما مكان يشعر الجميع فيه بالوحدة، بينما أمام التلفاز نشعر بأننا في خضم الجميع (...) الذهاب إلى قاعة السينما سويّا يظل احتفالا مشخّصا أما فتح شاشة التلفاز يمثّل متعة فردية ولكنها غير مشخَّصة»[91]

بمعنى آخر بالرغم من اقتراب التلفاز من المشاهد ومخاطبته بالمفرد يبقى المشاهد قطرة في محيط وكائنا نكرة فهل معنى هذا أن التلفاز، هذا الوسيط الجماهيري الأكثر ديموقراطية من بين كل وسائط الاتصال، معادي للفرد و مؤيد للرعاع؟

91- Régis Debray : *Mort et vie de l'image*. page. 332.

هناك شيء مما يوحي بذلك. التلفاز يستوحي روح الجماهير الغفل والأكثرية الساحقة، وباعتباره جهازا إيديولوجيا يكرِّس علاقات الهيمنة و يلائم تطوُّر المجتمعات الليبرالية، أما السينما، و على فرض أنها وسيط جماهيري، فهي رغم ذلك تعكس روح الأقلية والتمرُّد على ما هو هامشي، وهي تُعلي من شأن القاعدة الشعبية. أما إذا نظرنا جهة التلفاز بما هو جهاز إيديولوجي فإنه في خدمة التفاهة والابتذال، يُعلي من شأن المزهوِّين بأنفسهم والمغرورين من «نجوم» الشاشة الصغيرة. إذا كان التلفاز إعلان عن ثورة الاتصال في عصر الرأسمالية المتطوِّرة فالسينما تؤرِّخ للرأسمالية في بداية عصر الاتصال، أي الرأسمالية في بداية الإرهاصات الأولى لوسائل الاتصال ومن ثم نشوء مجتمعات «الميديا» وهي لا زالت تحمل ثقافة برجوازية عليا.

مشكلة التلقي

ما نوع التَّلقي الذي يفرضه كل من السينما و التلفاز؟

لكل من الوسيطين جمهوره المختلف تماما عن الآخر، جمهور السينما حاضر في عين المكان spectateurs، أما جمهور التلفاز يشاهد عن بعد téléspectateurs، وهو في لا مكان أو ليس في أي مكان. الصنف الأول من الجمهور حصيلة حسن الصدفة أما الثاني فكمٌّ إحصائي. صحيح أن لكل من الوسيطين حساباته : للسينما شباك التذاكر box office وللتلفاز نسبة المشاهدة audimat. ورغم ذلك السينما دعوة للفرجة و التلفاز استهداف للاستهلاك : «إن البرمجة التلفزيونية ليست دعوة و إنما استهداف :فهي تقصد العيِّنة (عيِّنة المشاهدين) وتروم الهدف للتَّكيُّف معه»[92]. يقاس كل برنامج تلفزيوني بمدى مشاهدته إحصائيا أما الفيلم السينمائي رهان على جمهور احتمالي، ومن ثم محاولة إغوائه بدعوته إلى متعة موعودة.

92- Ibid. page. 333.

حقا إن كلا من السينما والتلفاز يتوجّهان إلي الجماهير والحشود ولكن الخطابِ والرسالة مختلفان كالفرق بين الفُرجة والمشاهدة، بين الكوني والمحلِّي. يختص التلفاز بالعالم ونحن لم نغادر مكان إقامتنا أما السينما فتنقلنا إلى عالم فيما وراء حدود إقامتنا.

من فرط مباشرة الشاشة الصغيرة نفقد علاقتنا المباشرة بالأشياء وبالعالم وبالآخرين، وبدل هذه العلاقة المباشرة يطرح التلفاز الوهم المباشر، ويجعلنا نتخيل أن حياتنا الواقعية ما هي سوى امتداد لحياة شخوص الدراما و الميلو دراما التلفزيونية. أما السينما لا تحرمنا–مهما كان من شأن قوة التقمُّص – من إدراك أن العالم، رغم ما يحفل به من بؤس، لا يلغي إمكانية الإعلاء الذي يُعتبر شرط الحلم.

في التلفاز يُقدَّم العالم الواقعي للمشاهد و كأنه حقيقي، و هذا ما يُفسِّر الاتجاه الذي يسير فيه التلفزيون المعاصر فيما صار يسُمى بتلفزيون الواقع reality show.télé-réalité : «إن استراتيجية الواقع هي الأفضل بالنسبة إلى التلفاز. ما يشهد على ذلك هو استعراض الواقع أو الواقع الاستعراضي وهو ما يعني أنْ يصنع الإنسان بنفسه من نفسه بطلا»[93]. لا حاجة منذ الآن إلى ممثلين ولا إلى كتاب سيناريو، الكلُّ يصير ممثِّل نفسه بدون ممثِّل، ووسيط نفسه من دون وسيط، مخرج نفسه من دون مخرج، وكاتب سيناريو من دون سيناريو إطلاقا. تلفزيون الواقع هو في الحقيقة تلفزيون بلا واقع، وقمة الوهم، لأنه يعطي الانطباع بواقعية الواقع بينما يكرِّس وهم الواقع ووهم المباشر : «إنها المباشرة أو قمة وهم وسائل الاتصال : هو الاعتقاد بأنه يمكن الولوج المباشر إلى تجربة مباشرة بلا أوهام مُفَكَّر فيها بوعي» [94]. التلفاز وسيط توتاليتاري يوهمنا بتقديم الواقع في شموليته بينما هو يقدِّم لنا الواقع وقد صار شموليا وتوتاليتاريا : «وهنا يكمن الخطاب التوتاليتاري للمجتمع الاستهلاكي» [95]

93- Ibid. page. 336.
94- Ibid. page. 337.
95- J.Baudrillard :*La société de consommation*. page. 189.

بمعنى آخر وكنوع من المفارقة-حسب تعبير بودريار نفسه- تصبح الرسالة هي استهلاك الرسالة. أما السينما فتقدِّم الواقع مُرَكّبا ومُصاغا انطلاقا من الأنا الشَّاعر بمسؤوليته أمام حَكْيه للواقع، أما في التلفاز أو على الشاشة الصغيرة فالوقائع مُجَزَّأة و مُتَجَاورَة (بمعنى غير مركَّبة) ولا أحد يتحمَّل مسؤولية استعراض الواقع (فبالأحرى حكيه). فكلما اقْتُفِيَ أثر الواقع في التلفزيون باللون ووضوح الصورة ازدادت الهوة اتساعا بيننا وبين الواقع. وبث الصور التلفزيونية عن الأحداث من مكان وقوعها يجعلها، من فرط بثها، لا تعني شيئا. في التلفاز يُعتمد على تقطيع الواقع وتجزئيه أما في السينما، وبفضل إمكانيات التوليف montage وتقنية الاسترجاع flash back والتقاط الصورة من أسفل إلى أعلى و من أعلى إلى أسفل plongée, contre plongée والصورة المكبَّرة gros plan كل هذا يُقدِّم الواقع من كل أنحائه، في تفاصيله كما في أطره الكبرى، عن بُعْد وعن قرب مما يستحيل القيام به في التلفاز. السينما تأليف وإخراج و كتابة وسيناريو بخلاف التلفاز الذي لا يملك سوى البث الحيّ والمباشر. توجد في السينما ذاتية ما تتحمَّل تركيبا للوقائع أما في التلفزيون تعنُّ الوقائع بدون ناظم لها اللهم مجاورتها بعضها لبعض. السينما تتضمن صيغة الأنا أما التلفاز فلا ينطوي سوى على صيغة المبني للمجهول، صيغة نحن. السينما جذبُ وشدٌّ لمشاعر متفرج لا يغادر مكانه بينما مشاهد التلفاز هو في حِلّ مما يرى، وفي مكنته أن يتجاذب أطراف الحديث وهو على يقين بأن ما من شيٍء قد فاتت مشاهدته. عاشق السينما لا يبرح الشاشة الكبرى إلاَّ و هو متيقن من أن العالم الحقيقي هو في مكان ما، أما بالنسبة لمشاهد التلفاز فالحياة الحقيقية لا توجد فيما وراء الصورة و إنما بداخل الصورة - الواقع، أو الصورة المباشرة مما لا يدع مجالا للحلم.

بهذا المعنى التلفزيون فاشي والسينما ديموقراطية مادام أن التلفزيون إقرار بالواقع كما هو وبالحضور كحضور، ومادامت السينما انفلات من سطوة الحاضر ومن دكتاتورية المباشر. وفيما التلفاز يتعامل مع الزمن

من منطلق الإعادة replay فإن السينما تتعاطى مع الزمن من منطق الاسترجاع flash back، ومعنى ذلك أن الزمن المعاد سطحي بينما الزمن المسترجع عميق ودفين يتضمَّن رغبة في تأويله من جديد.

فضلا عما سبق السينما تجسيد للنور و العتمة حيث تلعب الإنارة دورا أساسيا في جماليات السينما لأنها تقدِّم جسد العالم أي العالم بلحمه وعظمه أما في التلفاز فلا وجود سوى لهيكله العظمي. الصورة التلفزيونية لا عتمة فيها ولا نور clair obscur، صورة بلا نتوء وبلا عمق. الصورة في السينما تبعد الداني وتداني البعيد أما التلفزيون فلا يتحرَّك سوى في نطاق الداني والمباشر. السينما تتلاعب بالمسافات وترسم خطوط انفلات لا مرئية بينما الصورة التلفزيونية تبقى حبيسة الفضاء الهندسي لا تملك عنه فكاكا. ما يسيطر في السينما هو اللحظة ومن ثم السباق مع الزمن والرغبة اللا محدودة في اختصاره إلى أدنى مدى ممكن. أما في السينما بدل الزمن توجد الديمومة والأولوية للزمن الداخلي على الزمن الخارجي. الزمن في التلفاز هو للوصلات الإشهارية والنشرات الإخبارية : الموجز والمختصر لأن الزمن يجري ومن الضروري تعليق كل شيء لئلاَّ يفوت أي شيء. فالطامّة الكبرى أن نترك للمشاهد متَّسعا من الوقت لتحويل اتجاهه أو وجهته إلى قناة أخرى. كل شيء يتطلَّب الانقطاع، حتَّى قبل بسط أي دليل على ما يُقال، إن ألوهية الصورة التلفزيونية هي الساعة أو الوقت.السينما تاريخ والتلفاز بلا تاريخ لأنه تبجيل للحظة.

السينما والإنتاج الآلي للصور

يُعتَبر ظهور السينما في المجتمعات الحديثة أول شكل من أشكال وأول وسيلة من وسائل الاتصال الجماهيري. وهو مؤشِّر على دخول الثقافة الجماهيرية عموما والفن الحديث خصوصا، عصرا جديدا هو عصر الاتصال أو عصر الميديا ère médiatique الذي مهَّد الطريق لإنتاج

ثقافي وفني من نوع جديد : الإنتاج وإعادة الإنتاج الآلي الذي خصَّ الصورة reproductibilité mécanique de l'image، والمتمثِّلة في الصورة الفوتوغرافية والسينمائية. وتجسَّدت قبل ذلك في الليتوغرافيا والسيريغرافيا lithographie et la sérigraphie. ما الفوتوغرافيا سوى إنتاج آلي للصورة الثابتة وما السينما سوى إنتاج آلي للصورة المتحرِّكة، أي الصورة المندرجة في سياق حركي cinétique وفي متوالية زمنية. السينما لم تكن ممكنة بدون الصورة الفوتوغرافية، ولكن بينما هذه الأخيرة ثابتة فإن السينما صورة وحركة وزمن. إذن السينما بما هي كذلك، وسيط جديد بالإضافة إلى أنه جماهيري média de masse ou mass média أو شعبي يرسل رسائله إلى جمهور عريض. يهتم ولتر بنيامين أيما اهتمام هذا الفن الجديد الذي أحدث ثورة في التلقِّي : تحيين الموضوع المُنتَج أمام أنظار المتلقِّي الشيء الذي يتزامن مع ظهور حركية جديدة في المجتمعات الحديثة، أي حركية الجماهير أو الحشود.

تم تحطيم الهالة aura التي كان يحظى بها الفن كأثر عزَّ نظيره إلى مرحلة صار يُنتَج فيها بكيفية آلية، ومن أثر بعيد لا يُرى إلى صورة تُشاهَد هنا و الآن، و ذلك تلبية لحاجات الجماهير إلى تملُّك شيء جديد كل الجدة ألا و هو الصورة و هو المدخل الضروري إلى ثقافة الصورة أو إلى ما يسميه ريجيس دو بري عصر الصورة vidéo sphère. يعود فضل الصورة على الفن في كونها حوَّلته من خيرات نخبوية إلى خيرات ثقافية استهلاكية، وأخرجته من دائرة الذوق البورجوازي إلى ديموقراطية الذوق. كان ولتر بنيامين مؤمنا بشعبية وجماهيرية الفنون البصرية الحديثة و على رأسها السينما، ومُشيدا بالثقافة الجماهيرية ودورها في إرساء حساسية جمالية و فنية جديدة تحقِّق ما عجزت عن تحقيقه الثقافة البورجوازية. إن الفنون الحديثة أو فنون الإنتاج الآلي وعلى رأسها السينما من شأنها تغيير المجتمعات الرأسمالية. ويقابل أدورنو استبشار ولتر بنيامين بتوجُّس وتشكك في مدى قدرة الثقافة الاستهلاكية على تحقيق هذا الهدف،

واعتبرها ثقافة دنيا تنشر الفن السهل وتشيع النمطية وتنزل بمرتبة الفن إلى سقط المتاع وإلى الحضيض وإلى السلعة الرخيصة، وتهبط بالثق.

مهما يكن من شأن هذا التعارض بين أدورنو وبنيامين، أهتم بمستقبل السينما في مطلع القرن العشرين كما رآه الثاني. إنها فن جماهيري شريطة أن تتحكَّم فيه الجماهير، و فن ثوري شريطة تخلِّصه من الاستغلال الرأسمالي الذي يُحوِّل احتمال الثورة إلى شيء مضاد للثورة. هناك خطران يواجهان الفن الناشئ (السينما) : ثقافة النجوم و ثقافة الحشود culte des vedettes et culte des masses. الثقافة الأولى ثقافة تجارية و الثقافة الثانية ثقافة فاشية : «يمكن فهم أزمة الديمقراطيات كأزمة الشروط الاستعراضية لرجل السياسة»[96]

للسينما وظيفة اجتماعية تتمثَّل في : أولا إنتاج حلم جماعي و ليس خداعا جماعيا كما يظن أدورنو، ثانيا للسينما وظيفة سياسية تتمثَّل في أنها تحمي من الذهان الجماعي باصطناع استيهام جماعي للحيلولة دون تطوره وتحقُّقه في أوساط الجماهير. و في كل الأحوال السينما هي فن يدلنا على رؤية ما لا يُرَى بواسطة قدرتها التقنية على التقاط عدستها تفاصيل الحياة المستترة والخفية، وعلى القبض على الخطوط الهاربة والمنفلتة للوجود. فالآلة السينمائية تتحسَّس أكثر من غيرها حركة الجماهير. وعوض أن تكون السينما أداة فاشية تخدم الاستعراض الجماهيري للقوة ولشخصية الزعيم-كما هو الشأن بالنسبة لأفلام الدعاية النازية- فهي من الناحية الجمالية، إذا تخلصت من شروط الاستغلال الرأسمالي، تخدم تسييس الجمالي، وبتعبير مختصر، بدل أن تكون تجميلا للسياسة تتحوَّل إلى تسييس للجمال.

96-W.Benjamin :*L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité mécanique* p. 93. Œuvres I. Edition Gallimard folio 2000.

الفلسفة العربية
وتحديات عالم الصورة و الميديا

راهن الفلسفة العربية

ظلت الفلسفة العربية بمنآى عن التفكير في قضايا الاتصال والصورة والميديا كما لو كانت قضايا شبه فلسفية أو قضايا غير فلسفية على الإطلاق. والحال أن الفلسفية العربية انشغلت منذ بداياتها الأولى بالحداثة دون حواملها التقنية كما لَوْ أنَّ الحداثة شيء وماهية التقنية شيء آخر.

لا يستقيم التفكير في الحداثة أو في ما بعد الحداثة بدون استحضار الطفرات التكنولوجية في عالم الإعلام و الصورة والميديا. ما أعوز ولا زال يُعوز الفلسفة العربية هو التفكير في العالم البصري وفي كل ما يمتُّ إلى الصورة بصلة. يمكن الحديث في الفلسفة العربية عن رُهاب التقنية technophobie. وهذا ما يُفسِّر لماذا ظل عالم الاتصال والوسائط من اختصاص التقنيين والإعلاميين بدل أن يُبسط على طاولة التفكير الفلسفي.

منذ اختراع الطباعة تغيرت خريطة العالم بل وخريطة الفكر البشري. وغالبا ما تصورنا في العالم العربي أن حركة الإصلاح الديني منفصلة عن اختراع الطباعة، وأن مارتن لوتر مبتكر البروتستانتية لا علاقة بكوتنبرج مخترع الطباعة. لقد عبَّد المطبوع l'imprimé الطريق أمام التَّحرُّر من سلطة المنسوخ le manuscrit ومن ثم من سلطة الكنيسة. غاب عن أذهاننا أن منشأ القوميات في أوربا مردُّه إلى هذا الوسيط الأساسي المتمثِّل

في الطباعة. فلوْلاهُ لما كانت لغات وطنية ولا هويات قومية. وبالمثل ما جرى بعد اختراع الوسيط البصري، فَلَوْلاَ الصورة المصوَّرة آليا لا يدويا لما كان بالإمكان الحديث عن نشوء الفردانية المعاصرة، ذلك أن اختراع أجهزة البث المباشر وعلى رأسها التِّلفزيون كان له أكبر الأثر في تكوُّن النزعة الفردية من جهة وفي تشكل الثقافة الجماهيرية culture de masse من جهة أخرى.

يمكن القول أن الفلسفة العربية لم تفكر بعد في وسائل الاتصال الجماهيري mass média ولا في آلياتها الجبارة القادرة على توجيه الرأي العام وعلى نشر ثقافة الاستهلاك و قيم الترفيه. كما أنها لم تع بعد أن لا انفصال بين الأفكار وحواملها التقنية ولا بين الرسائل والوسائط. وعليه فالحاجة ماسَّة إلى إعادة التفكير في عبارة مارشال ماك لوهان الشهيرة «الوسيط هو الرسالة» لإدراك الأهمية البالغة لقوة وسائل الاتصال الحديثة التي أفرزت مفهوما جديدا للسلطة هو سلطة الاتصال.

لم ندرك أن ثمة فيما وراء النزعات القومية حاملا رئيسيا هو المطبوع، ولم ندرك أن هناك فيما وراء النزعات الفردانية حاملا أساسيا هو المرئي أو البصري، والأدهى لم ندرك فيما وراء العولمة وأوهامها وفيما رواء القرية الكونية le village global ووعودها الخادعة أن ثمة حوامل أكثر تطوُّرا تتمثل في الطرق السيَّارة للمعلومات autoroutes de l'information وفي شبكات الاتصال و الإنترنت.

يقتضي عصر الاتصال والصورة وعالم الميديا من الفلسفة العربية أن تفتح أفقا جديدا للتفكير وأن تتجه وفق مقترب جديد هو المُقْتَرَب الميديولوجي أو الاتصالي الذي، وبخلاف المُقتَرَب الإيديولوجي الذي ساد في الفلسفة رَدْها من الزمن، باستطاعته الكشف لا عن قوة الأفكار بل عن قوة وسائل نشر الأفكار. إذا كانت المقاربة الإيديولوجية أثبتت صلاحيتها في تشخيص أزمة الرأسمالية الصناعية وهيمنة الاستغلال فإن من شأن المقاربة الميديولوجية أن تكشف عن أزمة الرأسمالية المالية وهيمنة

الوهم. ما أبعد البوْن بين الاقتصاد المادي المرتكز على مفهوم السلعة marchandise والاقتصاد اللامادي المرتكز على المعلومة information، وفيما مردُّ الاقتصاد الأول إلى الاستهلاك يعود الاقتصاد الثاني إلى الترفيه والفرجة والإشهار. لقد انتقلنا عمليا من رأسمالية السلعة إلى رأسمالية الصورة و المعلومة.

إمبريالية الصورة

تمثل الصورة اليوم أكبر تحدٍّ ليس للفلسفة في العالم العربي بل وللفلسفة في العالم. تؤرخ الصورة لعالم صار فيه كل شيء بصريا أو يتجه إلى أن يكون بصريا visuel. إن الصورة في عالم اليوم مطلقة الحضور إن لم نقل هي الحضور ذاته ubiquité. إذا حاولنا رصد عصور العالم فيمكن القول بثلاثة عصور : عصر الكتابة وعصر الطباعة وعصر الصورة. و يمكن تلخيصها في الانتقال من النسخ إلى الاستنساخ.

ما مآل العالم في عصر الصورة؟

لقد أصبح العالم بفضل تكنولوجيا الاتصال طوْع البنان و في متناول اليد بنقرة على الحاسوب، إنه عالم أُلغيت فيه المسافات إلى حدّ أنه صار خريطة عالم أو عالم خريطة mape monde حيث يقول ريجيس دوبري : «إن الحضور الإلكتروني المطلق أعاد للمرئي سحره» [97]. استحال العالم إلى صورة على الشاشة لا تحيل إلى شيء سوى إلى ذاتها أي إنها مرجع ذاتها لا نبحث فيه عما تخفيه وراءها و هي عوض أن تحيل إلى الوجود صارت هي الوجود. لا وجود لشيء خارج الإطار و فيما وراء الشاشة.

لقد تغيَّر مفهوم الواقع نفسه إلى حد أننا و نحن أمام الصورة لا نرى الواقع بل نرى الواقع منعكسا على الشاشة. لقد تراجع الواقع ليُخلي مكانه للصور والنسخ. لقد غادرت الصورة عالم الواقع وانسحبت من

97- Régis Debray : *Vie et mort de l'image, une histoire du regard occidental.* Ed Gallimard nrf page. 321.

جسد العالم la chair du monde –حسب تعبير الفلسفة الظاهراتية– لتلوذ بعالم الأشباه و النظائر. يقول رجيس دو بري : «لقد غادرت أعيننا شيئا فشيئا جسد العالم»[98]. بما أن الصورة لا تحيل سوى إلى ذاتها و بما أن العالم البصري لا يُظهر إلاَّ بقدر ما يُخفي نُلفي أنفسنا في عالم الاتصال لا نشاهد سوى استعراض الصور، عالم يجعلنا لا نرى الواقع بقدر ما نرى واقعا يفوق الواقع هو بمثابة واقع افتراضي hyper réel ou réel virtuel. صار بمقدور الصورة في عصرنا المميَّز بعصر الترقيم الكوني أن تركِّب الواقع جزءا بجزء وقطعة بقطعة فيما نسميه بالصورة المركَّبة image de synthèse إلى حدِّ امحاء الزوج أصل نسخة.

ستطال تحوُّلات مفهوم الواقع أيضا الزمان و المكان أو لنقل الزمان والفضاء. فما مآل الفضاء في عالم الميديا و الاتصال؟ لا يمكن الحديث من الآن فصاعدا لا عن فضاء هندسي أوقليدي (نسبة إلى أوقليدس مؤسس العلم الهندسي) ثلاثي الأبعاد ولا عن فضاء حدسي واضح المعالم والاتجاهات. قلصت المشاهدة عن بُعْد télévision وبفضل جهاز التلفاز من حيث هو جهاز فرجة وترفيه المسافات واختزلت الأمكنة، ولم تزد التقنية الرقمية الأمر سوى اختصارا إلى الحدِّ الذي صرنا نتكلم فيه عن ابتكار فضاء جديد هو الفضاء الافتراضي أو السيبرنتيقي cyberespace. إنه فضاء افتراضي فارغ من كل شحنة دلالية و غير مشخَّص ولا قابل لئن يكون، لا هوية و لا ذاتية له، فضاء نكرة أو كما ينعته رجيس دو بري بوصفه لا مكان ولا فضاء non espace ، non lieu على غرار المطارات والأسواق الكبرى ومحطات القطار فكلها موسومة بأن لا هوية لها وحسب تعبير دو بري أيضا lieux non identifiables et désidentifiants. لا شمال في هذا الفضاء ولا جنوب ولا شرق ولا غرب، إنه فضاء خال من أية معالم مُوَجِّهة أو دالَّة، فضاء فاقد للجذور. يبشر الفضاء السيبرنتيقي بالقرب والدنوّ حيث يكون فيه كل واحد قريب من الجميع ، لا وجود فيه لحدود وطنية أو جغرافية،

98- Ibid. p. 324.

يتَّخذ فيه كل واحد لنفسه صديقا في أي مكان من العالم عن طريق الدردشة chat والمدوَّنة blog والموقع الشخصي facebook. غير أن المفارقة الكبرى هي وإنْ دنت المسافات وانمحت الحدود ازداد البوْن واتسعت المسافات وتعمَّقت الفوارق بين الأشخاص. ذاك هو التحدّي الذي نواجهه في عصر الاتصال. وإذا كانت للفلسفة أهمية في هذا المجالَ ففي الكشف عن تلك المفارقات من خلال إجراء تحليل نفسي لوسائل الاتصال وإعمال النقد والتفكيك في منطوقاتها ومضمراتها. ذلك ما ينتظر الفلسفة العربية القيام به في عصر يتسم بتحدي غير مسبوق لوسائل الاتصال وتقنيات الصورة والمعلومة.

الصورة والفكرة: محاولة تحليل

لا يمكننا فهم العالم البصري من دون إجراء تحليل للفوارق بين نظامين متعارضين هما نظام الصورة ونظام الفكرة. وحتى يتأتى لنا فهم ما بين النظامين من تعارض من جهة وفهم الهيمنة المتنامية للصورة على الفكرة من جهة أخرى يمكن إبداء الملاحظات التالية :

تتسم الصورة بكونها تعمل وفْقَ منطقها الخاص المستند إلى الجاذبية والإغراء والغواية. تستنجد الصورة بالإغواء بدل الحجاج، وبالجاذبية بدل الاستدلال، وبمطلب الأداء والنجاعة عوض مطلب الحقيقة. الوهم إذا كان ناجعا ونافذا هو أفضل من الحقيقة إذا كانت عقيمة وعديمة التأثير والفعالية.

لا يهم بعد الآن إذا كان المنطوق يقول شيئا وإذا كانت العبارة تدل على شيء، المهم هو بلاغة الصورة ونجاعتها. فالصورة أقوى نفاذا في منطق الاتصال من الفكرة نظرا لما تملكه من سحر وما تحوزه من جذب وإغواء وما تستطيعه من نفاذ إلى أعماق اللاشعور البصري بفضل قوة التكرار والإطناب redondance. يقول مارشال ماك لوهان : «إن دلالة رسالة ما تكمن في التغيير الذي تحدثه الصورة. إن هاجس التأثير عوض المعنى والدلالة أساسي

في عصرنا الإلكتروني»[99]. ويقول دافيد فيكتوروف David Victroff في علاقة الصورة باللاشعور البصري : «تكمن القوة الإقناعية للصورة في قدرتها على التأثير في اللاشعور»[100]. إن الصورة أساسا هي ضد الفكرة بل و ضد التفكير لأنها لا تفكر و ذلك على غرار عبارة هيدجر «العلم لا يفكر» و يقول ريجيس جو برِي في نفس المعنى : «إن الصورة التي تدعونا إلى التفكير هي نفسها لا تفكر»[101]. إن الصورة حسب أدورنو هي القضاء المُبْرم على الفكرة لأنها لا تحثُّ على التفكير بل هي تنويم للتفكير، وتكرِّس التعاقب الآلي على حساب الاستدلال المنطقي، تقطع الروابط المنطقية ولا تُبقي سوى على أفكار متداعية لا رابط بينها.

الفلسفة ومجتمعات الشاشة

إن الفلسفة اليوم بما فيها الفلسفة في العالم العربي تجد نفسها في مجتمعات جديدة كل الجدة هي المسماة مجتمعات الشاشة sociétés de l'écran أو مجتمعات المعلومة sociétés de l'information حيث لا قيمة للشغل labor value سوى من حيث ارتباطها بقيمة المعلومة knowledge value ويمكننا في هذا الصدد رصد أطروحتين :

أ- أطروحة منافحة عن ضرورة اقتحام الفلسفة لوسائل الإعلام واستديوهات البرامج التلفزيونية من أجل نشر الفكر النقدي في أوساط المشاهدين وترويج البضاعة الفلسفية لدى الجمهور غير المتعلم أو غير المتخصص.

ب- أطروحة لا ترى ما تنتفع به الفلسفة من اقتحامها لوسائل الإعلام و عالم الشاشة بل تخسر كل شيء وتستحيل إلى مجرد أفكار

99- Marshall Mac Luhan : *Pour comprendre les médias*. Ed Points Seuil 1968 page. 43.

100- David Victoroff : *la pub et l'image*. Ed De noël Gonthier. Paris 1978 page. 70.

101-Op. cité R. Debray page. 347.

عامة أو إلى محض ثقافة عامة وتُختَزل في ريبورتاج سمعي بصري. وحسب هذه الأطروحة إذا خاضت الفلسفة غمار عالم الميديا المتمثّل في المقاهي الفلسفية السيبرتنيقية ومنتديات الحوار و المناقشة في شبكات الإنترنت تتحوَّل إلى فكر تبسيطي وإلى آراء عامة في مواضيع عامة مثل موضوع الخير والشر والاعتقاد أو عدمه ومعنى الوجود وعبثه. كما تستحيل الفلسفة إلى مناقشات زائفة لمشاكل السلطة والحرب والسلم والعنف والحوار. إن الفلسفة إذا نذرت نفسها لوسائل الاتصال لا تكون سوى تعبيرا عن فراغ ثقافي vacuité culturelle. تستحيل الفلسفة، أثناء استجابتها لمقتضيات وإكراهات البرمجة التلفزيونية، وإلى أفكار ساذجة تفتقر إلى سمة أساسية للفكر الفلسفي وهي أنه مركَّب يحكمه منطق استدلالي وحجاج صارم غريب عن الإكراهات البرجماتية لمُعدِّي البرامج. والأدهى من ذلك أنها أثناء مجاراتها لمتطلَّبات وسائل الإعلام قد تنتقل من فكر رافض إلى فكر إثباتي محافظ يُسَرْمد الواقع، ومن فكر مفهومي إلى فكر بلا مفاهيم وإلى حس مشترك.

الفلسفة في مواجهة الاتصال

تواجه الفلسفة في العصر الحاضر خصوما ألدَّاء أكثر شراسة من السوفسطائيين على عهد سقراط وأفلاطون :الاتصال média والإعلاميات informatique وعلم التسويق marketing. يقول جيل دولوز :«إن الإعلاميات و الاتصال والتسويق التجاري هي التي تستحوذ اليوم على كلمات (مفهوم) و (إبداع)»[102]. تستحوذ على اختصاص الفلسفة المتمثِّل أساسا في إبداع المفاهيم وينصِّب المختصُّون فيها –و الذين يسمون أنفسهم مبدعين أو مصمِّمين concepteurs – ذواتهم أوصياء على إبداع المفاهيم وهم لا يعملون في الواقع سوى على الترويج للرأسمالية باعتبارها أقصى ما وصل إليه الفكر البشري، وعلى ترويج فن البيع بوصفه أقصى ما وصل

102- Gilles Deleuze / *Pourparlers* page. 168.

إليه الإبداع الإنساني. إنهم يبجّلون ما يسميه دولوز كوجيطو السلعة le cogito de la marchandise. تتموضع الفلسفة على الطرف النقيض من الاتصال لأن هذا الأخير لا ينتج مفاهيم concepts بل عموميات أو كليات universaux يُراد منها إرساء قواعد للسيطرة على الأسواق وبالتالي للتحكّم في التسويق والبيع.

ليست الفلسفة اتصالا ولا تواصلا لأنها فكر لا وجهة نظر أو محادثة أو لغوا ، وما يمنع الفلسفة من أن تكون رأيا أو وجهة نظر كونها إبداع للمفاهيم. إن غاية الاتصال média التسويق والبيع ومرمى التواصل communication التوافق المؤدِّي إلى التنازل. وفي الحالتين نحن أمام كليات لا مفاهيم. لا جدوى في نظر دولوز من التواصل لأنه يجبرنا على التعبير في الوقت الذي لا نملك شيئا نعبِّر عنه و يدفعنا إلى ادعاء أننا نعني ما نقول في الوقت الذي ليس لدينا ما نعنيه. يقول دولوز في هذا السياق : «لا نعاني من عدم التواصل بل من القوى التي تضطرنا إلى التعبير عندما لا يكون لدينا شيء نعبِّر عنه»[103].

الفلسفة حسب دولوز مقاومة ولكن مقاومة لماذا؟

إنها مقاومة لمنطق السلعة أو حسب تعبيره مقاومة ل «كوجيطو السلعة» و للترويج والتسويق وهي في نفس الآن مقاومة للتفاهم وللتوافق. يقول دولوز : «يُراد تأسيس التفاهم أو التوافق ولكن التوافق قاعدة مثالية للرأي لا علاقة لها بالفلسفة»[104]. ليس الرأي من الفلسفة في شيء ولا المحادثة discussion. الرأي عُدَّة أشباه الفلاسفة لا الفلاسفة، والفلسفة طيلة تاريخها تناصب الرأي العداء لأنه مقدمة الجهل والوهم، مثلما أن المحادثة ليست فضيلة الفلسفة وليس بمقدورها أن تفضي إلى شيء سوى إلى تنازلات وتوافقات مُريبة. لا تنازلات في الفلسفة لأن لا تسويات في الحقيقة. لا تُنتَج المفاهيم ولا تُبدَع الأفكار بالحوار وإنما بقوة

103- Gilles Deleuze : *Qu'est-ce que la philosophie ?* Ed Minuit page. 188.
104- Ibid. page. 208.

الإرادة والفكر. إذا كان للتوافقات والتنازلات دور في عالم الاتصال والسياسة والإشهار والتسويق وفن الدعاية فلا دَوْرَ لها في الحقيقة وفي بناء المفاهيم. لهذا يرفض دولوز نعته بالمثقف لأن للمثقف رأي في كل شيء. يقول : «لست مثقفا لأنني لا أملك الثقافة الكافية»[105]. ينتمي إلى فصيلة المثقفين هذه مَنْ سموا في فرنسا الستينات بالفلاسفة الجدد وما هم بفلاسفة، إنهم بالأحرى- وهم يكتسحون وسائلِ الإعلام وشاشات التلفزيون- مروّجون للآراء مثل ترويج السلع، يتحدّثون في كل شيء و في لا شيء، يتداولون فيما بينهم عموميات لا مفاهيم، وثقافة عامة لا فلسفة.

إن الفيلسوف الحامل لهموم الحقيقة و هواجسها يربأ بنفسه عن الدُّنُوّ أو الاقتراب من وسائل الاتصال لأنها تتداول أسئلة تافهة وبليدة questions idiotes. وفي مضمار برامج المقابلات التلفزيونية لا مكان سوى للمحادثة التي تفضي إلى تفاهمات مصطنعة أو إلى اختلافات سطحية. وفي كل الأحوال يعترض دولوز على القائلين بأن الفلسفة بحاجة إلى جمهور بالقول بأنها لم تكن أبدا بحاجة إلى جمهور ولا إلى انتشار وذيوع ولا إلى توافق عام ما دام أنها أشبه – حسب تعبيره –بالفكر وهو يحيا كتنظيم سري état clandestin de la pensée. يستوحي دولوز من أدورنو تشبيه وضعية الفكر الفلسفي بمَنْ يرمي قنينة في البحر فهو لا يدري أين مستقرُّها.

الفلسفة إبداع للمفاهيم

يقول دولوز : «إن للفلسفة وظيفة تظل راهنية كليا ألا و هي إبداع المفاهيم»[106] ثم يقول في موضع آخر : «إن الفلسفة هي فن تشكيل وإبداع وصناعة المفاهيم »[107]. ما المفهوم؟ و لكن قبل تعريف المفهوم نبدأ بالسؤال لماذا المفهوم و ما الحاجة إليه في الفلسفة وما الضرورة التي تستدعيه؟

105- Ibid. page. 188.
106- Ibid. page. 186.
107- Ibid. page. 186.

إذا كانت للفلسفة أهمية فتكمن في البث في صحة وصدق الإدعاءات، وفي صلابة أسسها، و في تمييز الحقيقي عن الوهمي. بل أكثر من ذلك تصلح المفاهيم لتحديد المشكلات و الكشف عنها. يقول دولوز : «حتى في الفلسفة لا نبدع مفاهيم سوى في علاقتها بالمشكلات التي نقدِر أنها غير مرئية أو غير مطروحة جيدا»[108]. يُقاسِ المفهوم بمدى حقيقته وبحسب شروط إنتاجه وإبداعه، بدون مفاهيم ومسطّحات plans لا وجود لفلسفة.

ما المفهوم؟

المفهوم هو ما يجعلنا ندرك المشكلات التي لا نراها إذا ما نحن لُذْنَا بعالم الاتصال. المفهوم يُبْدَع و يُنْتَج و لا يُعثَر عليه جاهزا، وبقدر ما يُبنى تنجلي المشكلات أمام أنظارنا، وهو من ثم ليس بسيطا بل مركبا ومتعدِّدا ما يجعله بعيدا عن متناول خبراء الاتصال، فهو ثنائي وثلاثي وليس أحاديا إطلاقا. للمفاهيم تاريخ عكس ما هو شائع في الرأي والمُتداوَل في عالم الاتصال، كما لا تنشأ المفاهيم في سماء المجرَّدات و إنما في بساط المحايثة plan d'immanence. ما بساط المحايثة؟ إنه ما تتشكل فيه المفاهيم وما تتبلور فيه المشكلات. تاريخ الفلسفة هو تاريخ مفاهيم ومشكلات. والأمثلة عن المفاهيم في الفلسفة كثيرة وهي تُصاغ في كل لحظة على نحو يجعلها شخصيات مفهومية.

مما تقدم يتبين أن دولوز يضع الفلسفة و الاتصال على طرفيْ نقيض، فهما ضدان لا يلتئمان مثل التضاد بين المفهوم والرأي لأن صياغة المشكلات في الفلسفة مناقض لإيجاد الحلول في الاتصال.

الفلسفة و التواصل: هابرماس نموذجا

يوحِّد دولوز بين الاتصال média والتواصل communication ويعتبرهما نفس الشيء. فإذا كانت غاية الاتصال هي التسويق أو ما

108- Ibid page 22.

يمكن تسميته بتعبيره ب «كوجيطو السلعة» فإن غاية التواصل هي التوافق المُفْضي إلى المحادثة التي يعتبرها عقيمة ولا تتعدَّى كونها تبادل بلادة الأسئلة والأجوبة. أما هابرماس، بالرغم من حذره الشديد من وسائل الاتصال، يعرض نظرية في التواصل الأصيل غير المُشَوَّه communication non déformée.

ولكن قبل بسط نظرية هابرماس في التواصل الأصيل يجدر بنا بيان وإيضاح الفوارق بين الاتصال والتواصل : يمكن القول بدءا أن الاتصال لا يعني تحقّق التواصل بل الأدهى أنه قد يعيق التواصل. فما الاتصال؟

إن الاتصال نظام تكنولوجي يتكوَّن من مجموع الآلات الإعلامية والمعلوماتية machines de l'information التي يتم بموجبها بث المعلومات على هيأة صور أو أشكال أخرى. ومن هذا المنطلق حصلت في تكنولوجيات الاتصال والمعلومة طفرات هائلة آخرها الطفرة الرقمية.

إن الأساس في الاتصال معالجة traitement المعلومة وبثّها diffusion أما الأصل في التواصل فشرعنة المعايير التي من شأنها تحقيق التفاهم entente. وخلافا للاعتقاد السائد قد يشكّل الاتصال عائقا أمام التواصل أو يكون مشوِّها له بمعنى آخر قد يقف حائَلا دون إرساء معايير وقواعد الحوار. أكثر من ذلك قد يُخفي الاتصال نزوعا نحو التسلّط بإشاعة الخُداع والمغالطات، و بتعميم الأوهام مثلما يحدث في وسائل الاتصال الحديثة.

التواصل عند هابرماس متعلِّق ببنيات التخاطب التي نجدها مترسِّبة في الخبرات المعيشة والمشتركة والتي تتقوَّى بالفضاء العمومي. لا توجد بين العالم المعيش الذي تُنْسج فيه الخبرات اليومية للتواصل والفضاء العمومي الذي تنتظم فيه تلك الخبرات و تتمأسس s'institutionnalisent سوى مسافة قصيرة يتم عبورها بتوفُّر شرطين : تكوين إرادة سياسية وتشكيل رأي عام opinion publique. يكون التواصل عرضة للتشويه كلما استبدّ به منطق المال أو روِّض بالنزوع إلى

السلطة أي كلما تفتّت الإرادة السياسية و استحالت إلى لا إرادة سياسية وإلى لا مبالاة سياسية dépolitisation de la volonté وكلما ساد منطق الربح وهيمن منطق المال. لا يرجع سبب شلّ الإرادة السياسية لمجموع المواطنين أو لأكثريتهم إلى البيروقراطية الإدارية، وإلى سيادة منطق السوق المالي والتجاري وحدهما بل أيضا وبدرجة كبيرة إلى الثقافة الجماهيرية المتمثّلة في ثقافة التسلية والترفيه وفي ثقافة تزجية أوقات الفراغ. وتتبوّأ وسائل الاتصال وعالم الميديا والوسائط الحديثة مرتبة أساسية في إشاعة هذه الثقافة الجماهيرية القائمة أساسا على تلهية الرأي، وعلى الحيلولة دون تشكّل رأي عام سياسي واعي بالرهانات السياسية الملحّة.

الرأي العام و وسائل الاتصال

تنافح أطروحة هابرماس عن التواصل في الوقت الذي تبدي فيه توجّسا من أنظمة الاتصال لأنها لا تقل هيمنة عن أنظمة المال والبيروقراطية على المجتمعات المعاصرة، وتساهم بشكل كبير في تدجين الرأي العام. إن الرأي العام مكوِّن أساسي من مكونات الديمقراطية التشاورية démocratie délibérative وهو المدخل الضروري إليها. تحمل وسائل الاتصال الحديثة في طياتها تهديدا للرأي العام من حيث تحويله إلى حاصل عددي أو جبري أو إحصائي. لا يقاس الرأي العام بالجواب بلا أو نعم لأنه في هذه الحالة لن يكون أكثر من استطلاع للرأي sondage d’opinion. لا معنى للرأي العام إذا خلى من البُعْد السياسي ومن الإرادة السياسية.

سنرصد بعضا من أوجه التشويه التي تلحقها وسائل الاتصال الحديثة وعالم الميديا بالرأي العام و يمكن إيرادُهَا باختصار فيما يلي :

أ- إقحام قوانين السوق في ميدان الاتصال مما ينعكس سلبا على التعبير عن الرأي العام.

ب- إرساء استراتيجيات المعلومة على حساب أخلاقيات الحوار.

ج- الخضوع إلى وصايا الإشهار في التعاطي مع الرأي العام.

ما يتحكم في وسائل الاتصال الحديثة هو منطق العرض و الطلب الذي يمثّل جزءا من قوانين السوق لا معيارا من معايير الحوار. يقول هابرماس : «بالموازاة مع ذلك تخضع وسائل الاتصال إلى ضغط متزايد فيما يخص الاختيارات التي يتم إجراؤها من وجهة نظر العرض مثلما من وجهة نظر الطلب».[109] أغلب وسائل الاتصال تختزل المواطن إلى زبون تعامله من حيث هو مستهلك و تحدِّد خدمتها في ميزان العرض والطلب لا في ميزان الحق في المعلومة. وهو ما يعني تنامي النزوع السلطوي في وسائل الاتصال الحديثة. والرسائل نفسها التي تمرِّرها وتروِّجها تلك الوسائط تخضع في مجملها لاستراتيجيات أبعد ما تكون عن هاجس الحوار.

تُعطى الأولوية لمعالجة المعلومات من حيث نجاعتها و فعاليتها performance لا من حيث صدقها وهو ما يندرج في منطق الإشهار، فيخضع الرأي العام آنئذ إلى تعليماته، وإلى وصَفَاته، و يُصنع من طرف الخبراء و مستشاري الإعلام. ويقول هابرماس في هذا الصدد : «يخضع تقديم المعلومات والتعليقات بقدر كبير إلى التعليمات والوصفات الإشهارية»[110]. يُضاف إلى ما تقدَّم أن الرأي العام، الذي يُعتبَر المدخل الضروري للديمقراطية المعاصرة، يقع نهبا لثقافة الترفيه الملازمة لوسائل الاتصال، فيخضع إلى تفكيك و تذرية عناصره ومكوِّناته، وإلى تفتيت المعلومات المرتبطة به، ويستحيل في النهاية إلى لا مبالاة عامة بالشأن السياسي وهو ما يظهر على شكل عرَض ومرض syndrome ou pathologie من أهم أمراض وأعراض المجتمعات المعاصرة ألا وهو خلوُّ وفراغ الفضاء العمومي من السياسة dépolitisation.

109- Jürgen Habermas : *Droit et Démocratie entre faits et normes*. Ed Gallimard p 404.

110- Ibid page 400.

ما يُستَنْتَج من هذه المقاربة هو أن الفلسفة العربية بحاجة إلى استكناه أولا العمق الميتافزيقي لماهية التقنية كما أخضعه هيدجر للتشريح في مقالته المشهورة سؤال التقنية، ثم استفهام عالم الميديا والاتصال وقوته في إذاعة و إشاعة لا الأفكار بل أشباه الأفكار من إعلانات وشعارات تخضع لمنطق السلعة. وفي هذا الصدد يكون دولوز مُفيدا في تعريفه للفلسفة بكونها صناعة للمفاهيم من أجل مقاومة و تفكيك بادئ الرأي السائد في عالم الاتصال، ويكون هابرماس مُفيدا في التدليل على أن التواصل، بخلاف الاتصال، يحتاج إلى فضاء عمومي يؤسس لأخلاق المناقشة. إن المطلوب في الفلسفة العربية هو إخضاع وسائط الاتصال المعاصرة للنقد والتفكيك، ليس من منطلق تبخيسٍ دورها وإنما من أجل بيان حدود الاتصال واستشراف آفاق التواصل. قلّما حظيتْ الصورة باهتمام الفلسفة العربية بوصفها إشكالية فلسفية، وقلما حظي عالم الاتصال، والصورةُ مَرْكَزُهُ، بانتباه وتفطن المفكّرين في العالم العربي، اعتقادا بأن الرهانات الإيديولوجية أهم من رهانات الصورة وسائط الاتصال، والحال أن الزمن المعاصر يقتضي التفكير في الثقافة البصرية باعتبارها مكوّنا أساسيا من مكوّنات الحداثة.

الإنترنت: الصورة والعالم الافتراضي

عرفت الصورة مآلات أخرى مع الطفرات الحاصلة في تكنولوجية الاتصال وخاصة مع الطفرة الرقمية. تعزز الحضور الكلي للصورة بانبجاس عالم الإنترنت، الشئ الذي يستدعي التفكير الفلسفي في الصورة وقد وَلَجَتْ العالم الافتراضي، وتحرَّرت من العالَم الواقعي. يفرض التساؤل عَمَّا هو تحديدا العالَم الافتراضي نفسه قبل معرفة مآل الصورة في هذا العالَم؟

يمكن القول منذ البداية إن العالَم الافتراضي هو في موقع بَيْنيّ بَيْنَ الخيالي والواقعي، فيختلف عن الأول في كونه قابل للتحقق، ويختلف عن الثاني في كونه حامل لمُمْكنات لا نهائية. وفي العالَم الافتراضي يصير كل شيء قابل أن يُرَكَّبَ و يُعَادَ تركيبه إلى مالا نهاية ، كما أنه يمنح إمكانية القيام بالفعْل اصطناعيا أو على نحو اصطناعي كما هو الحال في ألعاب الفيديو، من مثل أَنْ تدخلَ حلبة ملعب أو سباق وأن تتنافس وتربح نقطا وأنتَ لم تَبْرَحْ مكانَكَ، ومن مثل أَنْ تقود سيارة أو طائرة وهميا أو بواسطة الإيهام simulation وأن تجلس في غرفة القيادة و تتحكم في جميع الأزرار، وتحسب جميع المقاييس والمعايير وأنت موجود لا في طائرة ولا في سيارة حقيقية.

إذن ما هو العالم الافتراضي أو الفضاء الافتراضي؟ ينبغي الاتفاق، حسب بيير ليفي على أن العالم الافتراضي اليوم شامل لكل شيء، للمعلومات والاتصال والجسد والاقتصاد والحساسية بل وللذكاء، إن

الأمر يتجاوز مجرد رقمنة العالَم. ولا يذهب بيير ليفي مذهب الاتجاهات الكارثية مثل تلك التي يُدافع عنها بول فيرليو Paul Virillio والتي مفادُها أن الإنسان مَصيرُهُ إلى الزوال بحُكْم انفجار الزمان والمكان، ولا يتفق مع ما يذهب إليه جان بودريار الفيلسوف الفرنسي من أننا نحيا في عالَم يتلاشى فيه الواقعي ولا تبقى منه سوى العلامات والإشارات. إنّ إضفاء الافتراضي أو الافتراضية virtualisation على كل شيء لا يحتمل أن نصفه بالخير أو الشر، بالحسن أو القبيح، فلا الرُّهَابُ التكنولوجيُّ ولا تقريظ التكنولوجيا من شأنه أن يمكننا من التفكير مليّا في هذه السيرورة التي يبدو أن لا مناص منها في عالمنا المَعاصر. يقول بيير ليفي : «ليس الافتراضي نقيضا للواقعي، بل بالعكس من ذلك إنه نمط وجود خصب وقوي، من حيث إنه يطلق العنان لسيرورة الإبداع، ويفتح المستقبل، ويفجّرُ ينابيع المعنى من تحت سطحية الحضور الفيزيائي المباشر» [111].

وكما سبقت الإشارة الافتراضي ليس ضد الواقعي، وإنما يُقابل الفعلي actuel وهو قابل للتحوّل إليه لأنه يحمل في أحشائه ممكنات قابلة للتَّحَقُّق.

إن الافتراضي انتقال من نمط وجود إلى نمط وجود آخر جديد حامل لمُمْكنات لا نهائية. وبناء عليه لا يمكن تَصَوُّرُ الافتراضي على أنه ما لا يمكن أن يتحقق في مقابل الواقعي المُتَحقق فعليا. قابلية التحقُّق actualisation هي من أهم سمات الافتراضي أي قابليته أنْ يصير فعليا، وبطريقة ذكية ومُبْتَدَعَة، وفي هذا السياق يمكن الحديث عن مقاولة افتراضية أو عن متحف افتراضي، علما أن هذا لا ينقص من وجودهما أو من قيمتهما، فهما موجودان على نحو آخَر، لا في الهنا والآن، ولكن فيما وراءهما. كما أن الحديث عن النص الافتراضي أو النص الفائق hyper texte لا يقتضي أن يوجد في مكان واقعي ، بل إنه يسكن جميع المواقع و يقطن فيها، لأنّ

111- Pierre Levy : *Qu'est ce que le virtuel ?* Ed la Découverte Paris 1998 p.10

سَنَدَهُ إلكتروني أكثر منه فيزيائي أو جغرافي، إنه يَسْكُنُ الذاكرة الرقمية : «إن النص الافتراضي لا وجود له في المكان»[112]، إنه ما يوجَدُ خارج الهنا hors là. فهو انفصال عن المكان الفيزيائي والجغرافي من أجل الحلول في أمكنة متعددة في نفس الآن أيْ في الحضور الدائم و التآني الزمني : «يحل التآني محل وحدة الزمان، والاتصال محل وَحْدَة المكان» [113]. يمكن الحديث بخصوص الفضاء الافتراضي عن تعدد الأمكنة واختلاف الأزمنة، لكلّ شبكة زَمَنُهَا الخاص ومكانها الخاص، وبتعدد أشكال التواصل تتعدد الأزمنة والأمكنة. بفعل الانتقال من شبكة إلى أخرى، من موقع إلى آخر، نتحوَّلُ إلى كائنات مترحّلة، فيما كان أجدادُنا مترحلين بين الأمكنة، صرْنَا نحن مترحّلين بين الشبكات والمواقع الإلكترونية. ها نحن نعيش في عالَم تنتظمه سرعات متعددة، مما أتاح نوعا من الحركية غير مسبوق. فضلا عن تطور وسائل النقل حصل تطور هائل في وسائل الاتصال بحيث نشهد اليوم كَثْرَة مُهْولة في الشبكات والمواقع، وفي تزايد سرعتها وفعاليتها. ثمة أشكال من الافتراضية تشمل الجسد بحيث يمكننا تمثل أجسادنا على أنحاء مختلفة، ومن زوايا متعددة، ويمكننا تركيبها تركيبا وأنشاؤها إنشاء. عالـم المال نفسه صار افتراضيا على نحو من الأنحاء، الاقتصاد أيضا صار افتراضيا، أي فوق واقعي حسب تعبير بودريار. السوق نفسها صارت افتراضية، مثل البيع و الشراء عن طريق الشبكة on line أو ما يمكن أن نسميه بالشراء عن بُعْد، صارت السوق الافتراضية جزء جزءا لا يتجزأ من المشهد الافتراضي في عَالَم اليوم، وهو يتكون من جميع الخدمات التفاعلية التي ترتكز أساسا على المعلومة كقيمة اقتصادية.

يُسهم الإنترنت في بناء ذكاء جماعي و يقوي التنافس بين الأفراد ولكنه تنافس تضامني : فما معنى كل هذا؟

112- Ibid p 17.
113- Ibid p 19.

تضامن تنافسي أو تنافس تضامني لا يهم، إنما المهم هو كيف يتم ذلك؟ إن الإنترنت أو الفضاء الافتراضي هو الوسط الذي يساعد على نمو هذا الذكاء الجماعي. حقا إن الإنترنت أداة لخدمة اتساع وانتشار أفكار ومفاهيم النيوليبرالية أو إن شئنا بتعبير آخَر مفاهيم الليبرالية الجديدة، وأداة لخلق جماعة علمية ومنبرا لحرية التعبير، وهو أيضا وفوق هذا وذاك، شبكة لتطور الذكاء الاجتماعي : «يوجد الفضاء الافتراضي اليوم في مركز الدائرة المُبْدعة للذكاء الجماعي لدى الإنسانية» [114]

من الإشكاليات الهامة التي يمكن توجيه الاهتمام إليها بهذا الصدد يمكن صياغتها في السؤال التالي :

ما هي الانعاكاسات الثقافية لشساعة المكان أو الفضاء الافتراضي، الذي ما انفك يتمدد بتعدد المواقع في هذه الشبكة التي لا تنتهي خيوطها، وما هي التَّحوُّلات الطارئة على الثقافة على إثر تغيُّر الحوامل الثقافية وأهمها الإنترنت والعالَم الافتراضي؟. أضف إلى ذلك مسألة أخرى وهي مسألة التفاعل interactivity، أين يكمن المشكل إذن؟

من الواضح أن الإنترنت هو أكثر تحقيقا للتفاعل من غيره من الوسائط الثقافية المعاصرة، أكثر من التلفزيون، ومن الهاتف. فهو يتيح تفاعلا آنيا، ولعبا لحظيا، واختيارا للصور التي تراها، وللمعلومات التي ترغب في الحصول عليها، بل وتغييرها وتعديلها وإعادة إرسالها. إن التفاعل في العالم الافتراضي واقعي و يحصل في الزمن الواقعي أي في تمام الحضور. يحقق الهاتف مثل هذا التفاعل المادي الفيزيائي ولكن الإنترنت يحقق تفاعلا أكثر من خلال تَعَيُّن التبادل وشَخْصَنَة المعلومة وقابلية الإنجاز في الآن وإسهام المعنيين بالتواصل وانخراطهم فيه.

إن الإنترنت هو أشبه بمكتبة كونية لا تتوقف عن الاتساع و الامتداد، مكتبة تواصلية تحتوي في ثناياها على أشرطة فيديو وأفلام سينمائية، وأسواق

114- Pierre levy : *World philosophie*. Ed Odile Jacob. Paris 2000. p. 120.

للإقتناء والشراء، وألعاب الفيديو الترفيهية، أهم ما في الأمر هو إن الإنترنت أداة تكنولوجية، وفي نفس الوقت وسيط ثقافي جماهيري، بل أكثر من ذلك أهم مُكَوّن للعولمة. يُرَوّجُ الإنترنت لثقافة جديدة من أهم سماتها التواصل المباشر، والتفاعل الآني بلا حدود، بحيث لم يعد لمفهوم الوطن و التراب أي معنى، ولمفهوم الحدود الجغرافية والسياسية أي دور. رقمنة كل شيء في الإنترنت جعل المعلومة سريعة وقابلة لأن تتشكل باستمرار، وأن تصل في الزمن عينه و في الزمن الواقعي، إنه يُشْرع الأبواب على عالم أقل ما يُقال عنه إنه عالم يمكن أن يتحقق فيه كل شيء، وأن يصير فيه كل شيء فيه فعليا.

إن وسائل الاتصال المعاصرة هي ذاتُ بُعْد فردي لأنها مُتَاحَة لكل فرد على حدة، وهي في نفس الوقت وسائل اتصال جماعية أو ذاتُ بُعْد جماهيري لأنها تُتيح التواصل الآني بين أفراد تَجْمَعُهُمْ هموم أو اهتمامات أو انشغالات أو أذواق مشتركة. وهي كلها متضمّنة في الإنترنت أو شبكة الشبكات : ونذكر منها المدوَّنات، ومواقع التواصل الاجتماعي، والمواقع المعرفية، و الموسوعات الإلكترونية، والصحافة المُوَاطنة. وبخلاف وسائل الإتصال الجماهيرية التقليدية مثل المذياع والتلفزيون التي تسير في اتجاه أَحَادي من المركز إلى الأطراف، فإن وسائل الاتصال المُعَاصرة مثل الإنترنت، فتتَّجه من الأطراف نحو الأطراف، ومن الأفراد نحو الأفراد، وهي من ثم تعزّز التواصل التشاركي أو تساهم في بناء الديمقراطية التشاركية، وتُعيدُ بناء الهويات الفردية و الجماعية على أسس جديدة : فهي تحثُّ الأفراد على خَلْق مضامينهم الفردية بأنفسهم، ودعم ممارسات الإبداع، والتفاعل، والمُشَارَكة بفضل إحلال نوع من الديمقراطية الإلكترونية من خلال سرعة وسهولة ولوج أدوات هذه المواقع. إن الإنترنت قفزة تكنولوجية في نفس الوقت طفرة اجتماعية تتمثل في بناء وتعزيز الفردانية وإعلاء قيمة الفرد. وخلافا للمذياع والتلفزيون والسينما يُتيحُ الإنترنت حرية أوْسَع، واستقلالية أكبر، ويساهم في بناء هوية الفرد، وتربية ذوقه، ونَسْج علاقاته وشبكاته الاجتماعية : ومن ثم فالإنترنت يُعَزّزُ استقلالية الفرد، ويمدُّهُ بالأدوات

التي تتيح له التحكم في شؤون حياته، ويضمن له سرعة تنفيذ وإنجاز ما يُريد إنجازه بدون وسائط ولا تراتبيات ولا رقابات من أي نوع كانت سوى حاسوبه الشخصي ومُحَرّك البحث. يُغذّي الإنترنت الحلم بديمقراطية طَوْعَ البَنَان وفي المُتَنَاوَل، ويبشر بعالم تنمحي فيه المسافات وتزول الحدود والموانع. إننا مع الإنترنت نوجد في قلب المثال الفرداني الليبرالي، فهو يحقق ما يبدو للوهلة الأولى مجرد أضغاث أحلام. مع البريد الإكتروني والمُدَوَّنة الشخصية والفيسبوك والألبوم الشخصي للصور تتحقق فردانية الشخص وتتسع دائرة حريته إلى ما لا نهاية. و بفضل سهولة ولوج قواعد وبنوك المعلومات والتحرك بحرية بين الشبكات والمواقع يتسع رصيد الفرد الليبرالي المعرفي. كما يُلَبّي الإنترنت الحاجة إلى الفعل والعمل، فأَنْتَ لا تحتاج إلى إرجاء وتأجيل، ولا إلى بيروقراطية إدارية، ولا إلى ترخيص مسبق، فكل ما تفعله تفعله بنفسك. يلبي الإنترنت حاجة المجتمعات المعاصرة إلى الارتباط الدائم، وإلى الاتصال المستمر بين الأفراد : إنه يتيح إنشاء شبكات اجتماعية مهنية ونقابية ونضالية. ويمكن الحديث في هذا الصدد عن النضال الإلكتروني، والدلائل على ذلك كثيرة يكفي أن نضرب مثالا بالربيع العربي لكيْ نتحقق إلى أي حد يمكن أن يمثل الإنترنت سلاحا أَمْضى من أي سلاح آخَر. يحمل الإنترنت كل المفارقات : فهو أداة لا غنى عنها للتواصل الاجتماعي وفي نفس الوقت موضع للعُزْلَة التفاعلية كما يسميها دومينيك وولتن، يبشر بنوع جديدة من الديمقراطية يتساوى فيها كل مواطن بكل مواطن، وفي نفس الوقت يعمّق التفاوت بين الناس من حيث قيمة المعلومات ونوعيتها لأن بعضها لا يُتَوصّل إليه ولا يتم الولوج له سوى تبعا لمعايير ووفْقا لشروط، منها المستوى الثقافي والاقتدار المالي والمادي. إن المعلومة خدمة، وتُوزَّعُ الخدمات حسب استطاعة الأفراد وحسب مستوياتهم الثقافية والمادية : «منْ أهم مفاعيل الهيمنة الثقافية هو بالتحديد ألاّ يطلب الفرد أكثر ممَّا لَدَيْه ... والخطر هو أن يكون لكل واحد مكانُه ولكن شريطة ألاّ يتعدّاه إلى مكان آخَر» [115]

115- Dominque Wolton : *Internet et après ?* Ed. Flammarion 1999 p. 991.

يرى دومينيك وولتن Dominique Wolton أنه لا ينبغي تقريض هذه الأداة التواصلية الجديدة أكثر مما يلزم، ولا تضخيم دورها أكثر مما ينبغي، لأنها بالرغمِ من كونها حققت طفرة في عالـم التواصل، وساهمت في إنشاء هذا العالـم الافتراضي، ومكَّنَتْ من الابتكار التكنولوجي فثمة جوانب أخرى متعلقة بالتواصل اللساني والإنساني الفعلي الذي لا يمكن أن يتحقق سوى بعيدا عن الآلات التكنولوجية. أكثر من ذلك، لا يُغني ولا يمكن أن يُغني الإنترنت عن وسائط الاتصال الكلاسكية التي تطرقنا إليها في الفصول السابقة من مثل المذياع والتلفزيون. إن الاعتقاد الساذج بأن الإنترنت يمكنه أن يحقق سيولة المعلومة وانسياب التواصل هو ضرب من الإيديولوجيا.

إذا تساءلنا عن تطور الصورة في العالـم الرقمي فإننا حتما سنتحدث عن الصورة المركبة image de synthèse التي من سماتها كَوْنُهَا مُرَقْمَنَة و خاضعة للحساب. لكن هذا لا يمنع من أن تتحول الصورة الافتراضية إلى إبداعية. بهذا المعنى الصورة الرقمية جَمْع بين الآلة و الذات المُبْدعة.

يحتوي فضاء الآلة، و المقصود هنا الحاسوب، على ذاكرة وبرنامج ووسيط. الصورة الرقمية أعداد و أرقام قابلة للتحول إلى نقط، والنقط إلى خطوط، والخطوط إلى أشكال بِكيفية آلية. الصورة الرقمية تفاعلية. من أهم التحولات الحاصلة في العالـم الرقمي هو أن الصورة لـم تعد لها أية إحالة إلى الواقع أو بالأحرى هي في غير حاجة إلى الإحالة إلى الواقع. وليس هذا عيبا أو نقصا بل دليل امتياز. لماذا؟ لأن الصورة الافتراضية حاملة لمُمْكِنات لا نهائية قابلة لأنْ تصير فعلية.

من أجل نقد فلسفي للإنترنت

يمكن الحديث بخصوص الإنترنت عن رأسمالية رقمية، وعنْ نَقْلَة نوعية نحو نزعة نيوليبرالية كرَّستْ رقابة جديدة : فالإنترنت حقا اختراع تكنولوجي ولكنه في نفس الآن ضرورة اقتصادية واجتماعية رأسمالية في

طَوْرهَا المُعَوْلَم. لقد اقتضت الليبرالية الجديدة ضرورات عدة منها مَحْوُ حواجز التجارة وإزالة حواجز الاتصال. إنه استجابة لتحَكُم منطق الأسواق ومراكز المال، وهيمنة منطق السلع، وبكلمة واحدة إن الإنترنت ساهم ويساهم في جَعْل العالم سوقا، وفي تحويل الإنسان إلى إنسان اقتصادي مهووس بهاجس الربح ووَسْوَاس النفع. و لكن إلى أي حد يمكن المواءمة بين الفكر والسوق، هل يُسَاهم الذكاء الاصطناعي في محو الحدود بينهما ؟ تلك هي المعضلة. إن الإنترنت ووسائل الاتصال الجديدة هي ترجمة فعلية لحاجة الرأسمالية للانتقال إلى طَوْر العوْلَمة، إلى التسويق اللامحدود، إلى التّرْحَال اللانهائي للسلع والبضائع والخدمات والرساميل عبر العالَم. وكان لابد لاختراع إيديولوجية ملائمة جديدة، من مثل الادعاء بأن العالم قرية كونية، والزَّعْم بأن المجتمعات المعاصرة هي مجتمعات معرفة أو في طريقها إلى أن تكون مجتمعات معرفة. إنها الموجة الثالثة للعَوْلَمَة التواصلية :

«إن العوْلَمَة التقنية تخلُقُ القرية الكونية ولكنها لا تقرّبُ بالضرورة وُجهات النظر : على النقيض من ذلك تجعل الاختلافات الثقافية لا تُطاق» [116]

في سَعْي البشر إلى مَحْو الحدود الفيزيائية والجغرافية وَاجَهَتْم حواجز ثقافية لا سبيل إلى إزالتها. في هذا العالَم المُعَولَم بدل أن يتحوّل العالم إلى قرية كونية صار أقرب إلى أقطاب دينية وإلى محاور ثقافية متصارعة فيما بينها. الغرب حامل وناشر لقيم كونية ولكن بحُكْم قوته الاقتصادية والتكنولوجية تبدو تلك القيم وكأنها ضامنة لسيطرته وهيمنته، وهذا ما يُفسّر ما تتعرّض له تلك القيم من توجُّس باسم القيم الدينية : «تحت غطاء نشر وإشاعة حقوق الإنسان والديمقراطية، يُشَرْعنُ الغربُ في الواقع اقتصادا عالميا للثقافة يكون هوَ المُستَفيد منه» [117].

116- Dominique Wolton : *Sauver la communication*. Ed. Flammarion 2005 p. 122.
117- Ibid p. 123.

وكدليل على هذه الهيمنة فإن الغرِب وخاصة أمريكا تُسَيْطر على نسبة 50% من الاقتصاد الرقمي العالمي، وتهيمن على نفس النسبة من إنتاج الصور. لَمْ تَضْمَن عَوْلَمَةُ المعلومة تفاهما لا بين البشر ولا بين الثقافات، و لم تخلق أي شكل من أشكال التضامن.

في نظر دومينيك وولتن، ينبغي إعادة النظر في التواصل بما فيه أو على رأسه التواصل الرقمي أو الافتراضي، ليس بمعنى أنْ نُصَابَ برُهَاب أو برهبة و خوف غير مفهوم من التكنولوجية، ولكن بمعنى النَّأْيِ بأنفسنا عن الانبهار الزَّائد بها. ومن أهم ركائز الإيديولوجيا التقنية أنْ نُعَلِّقَ الآمال على الحلول التكنولوجية للمشكلات الاجتماعية والتواصلية، وهذا هو نفسه موقف هابرماس في كتابه التقنية كإيديولوجية. لا يكفي أن نأمل من ازدياد عدد رُوَّاد النّت أنْ يتوصَّل البشر إلى التفاهم فيما بينهم لأن ثمة فرق بين التواصل وبين التفاهم. إن هذا الاتجاه تعبر عنه كلمات صارت رائجة اليوم من مثل مجتمعات المعلومة أو المجتمعات الرقمية أو مجتمعات الشاشة إلخ...ولكنها ليست في عمومها خالية من إيديولوجيا العولمة.

خاتمة

إن النَّظر إلى الصورة في جميع أَحْوَالها، والإمعان فيها من كلّ جوانبها، وإعمال النَّظر الفكري والفلسفي في أبعادها الإيديولوجية والميتافزيقية لَمَنْ شأنه أنْ يفتَحَ دُرُوبا واسعة للتَأمُّل، وأنْ يفتَح نوافذ غيرَ مُتَوقَّعَة للسُّؤال. يجدُ السُّؤال البصري معناه ومُبَرّرَهُ في عالم الاتصال المُعاصر، وفي مجتمعات الشاشة أو في مجتمعات المعلومة، ويجد الاهتمام بالصورة ووسائطها الرقمية و التلفزيونية والسينمائية، وأشكالها الدعائية والاستهلاكية والإشهارية مَشْرُوعيَّتَهُ من مُنْطَلَق فكّ رموزها، وكَشْف مُضْمَرَاتها، وإماطة اللثام عن إمبريالتها.

ما يمكن استنتاجُهُ من هذه الدراسة هو أن الصورة رهان أساسي في الأزمنة المُعاصرة، فهي مَدَارُ صراع إيديولوجي، و تسويق تجاري، وترفيه ثقافي، واستثمار للرغبة، وتفريغ للعنف، وتنازُع على المُقدَّس، وإتحاف للعين، وإمتاع للرؤية. لذاك الغرض ومن أجل تلك الغاية عالجْتُ إشكالية الصورة فنياً وجماليّا غيْرَ مُغْفل بُعْدَهَا الاتصالي والاستهلاكي. تكمنُ المُفارقة في كوْن الصورة تعبير وإبداع في المجال الفني والجمالي، مثلما هي ترويج وتسويق وإشهار و ترفيه في مجال الصناعة الثقافية. وهو ما اقتضى منّي مقاربتها من شتي أنواع المقاربات والزوايا لَعَلّي أُبْرزُ الأهمية التي صارت تكتسيها في العالم المعاصر.

كانتْ الفلسفة في بداياتها تخشى الصورة، وخاصة مع أفلاطون، بسبب كوْنها تحمل في طياتها قدرة على التضليل، وقوة على التزييف،

ومن ثم اعتبرها هذا الأخير طيفا وظلا وسيمولاكر يُعاندُ الحقيقة ويهدّدُ الفكرة أو المثال. أما و قد شُفيَتْ الفلسفة المعاصرة من رُهاب التكنولوجيا، ومن فوبيا الآلية، صارتْ مدعوة أكثر إلى استئناف النظر في أبعاد الصورة ودلالاتها، وإلى التأمل والتفكير في نمط وجودها، وفي انعكاساتها وآثارها على إدراك الإنسان المعاصر، وعلى نمط حياته وكينونته، وليس مستغربا أن يعتبر هيدجر التقنية، والصورة جزء من النظام التقني، انكشافا للوجود وانجلاء للكينونة بما في ذلك الإنسان، فليس استثناء من التقنية كتحريض للوجود على الظهور، واستدعائه لكيْ يُسلم ما بداخله من طاقة. من هذا المنظور، يمكننا اعتمادا على تأملات هيدجر في التقنية، خاصة في مقالته المشهورة : سؤال التقنية la question de la technique القول بأن نمط الوِجود المعاصر برمته تقني وبالتالي بصري ورقمي، لا شيء يوجَدُ في عالـم الاتصال المُعاصر بدون وسائط بصرية، و من غير حوامل تقنية. لا شيء يخلو من آلات بصرية، فليست العين المجردة هي التي تنظر أو ترى، وإنما فيِ كثير منِ الأحيان ننظر إلى ما يُرَادُ لنا رؤيته أو النظر إليه. يُؤثَث لنا العالـمُ، ويُعرَضُ من خلال زوايا الكاميرات، وعبْرَ عدسات التصوير، ليس ذلك فحسب بل يخضع إلى تَوْليفه وتوضيبه بما لا يسمح لنا بإدراك لُوَيْنَاته المختلفة و دقائقه الصغيرة. فالعالَم مُعَدٌّ ومهيَّأ على نحو لا يمكّنُنَا من رؤية سوى ما يُرادُ لنا رؤيته من خلال آلة الإشهار الجبَّارة ، وعَبْرَ آليات الصناعة الثقافية المُنْتجة للترفيه، وعبر وسائل الاتصال الجماهيري من تلفزيون ومذياع وسينما وفيديو وإنترنت. وقد حاولتُ في ذاتِ الآن إبراز ما للصورة، إذا ما استُثمرتْ فنيا، من قوة إبداعية بإمكانها تثوير الذوق العام، واجتراح آفاق جديدة لإدراك العالَم.

يمكن للقارئ ملاحظة شيء أساسي : هو أن ثمة جدلية بين منظوريْن للصورة، أوَّلُهُمَا المنظور الفني الذي يجعل من الصورة مدارا للإبداع كمادة لَوْنيّة ومساحة تشكيلية وكمّية ضوئية، وثانيهُمَا المنظور الاتصالي أو التواصلي الذي يتخذ الصورة وسيلة ومَطيَّة لتمرير خطابات

إيدولوجية، و رسائل إشهارية وتسويقية، و يُضمّنها مضامين ترفيهية مثلما هو شائع في عالَم اليوم في أنظمة الصناعة الثقافية : من مثل صناعة الفيلم والأسطوانة والكليب، ناهيك عن ألعاب الفيديو والرسوم المتحركة. ولعلّ من شأن هذه الجدلية بين المنظوريْن أن تكون قد أسعفتنا في بيان و إبراز رهانات الصورة ومداراتها المختلفة : السياسية والإيديولوجية والثقافية والفنية. ويكفينا هذا إنْ كُنَّا قد استطعنا فكَّ علامات وإشارت هذا اللاشعور البصري المُهَيْمن على جُلّ مناحي الحياة المعاصرة، وقدرْنَا على تجْلِيَة آثاره وانعكاساته على وَعْينَا ولاَوَعْينا، وهو ما من شأنه أن يُكسبنا قوة على نَقْد ما نرى وما نسمع، وقدرة على تحليل ما نستهلك من سلع ثقافية، وعلى تفكيك ما نتوسَّل به من وسائط ثقافية.

لائحة المراجع

- **Adorno (Theodor):** *Critical models*. Columbia University Press publishers 1998.
- **Andrejevic(Mark):** *Reality TV The work of being watched*. Ed Rowen and and Little field publishers. Copyright 2004.
- **Arama (Maurice) :** *Delacroix a-t-il compris le Maroc ?* Ed mission universitaire et culturelle française 1963.
- **Bourdieu (Pierre) :** *Sur la télévision*. Ed Liber 1996.
- **Baudrillard (Jean) :** *la société de consommation*. Ed Gallimard Paris.
- **Baudrillard(Jean) :** *Simulacres et simulation*. Ed Galilée Paris 1981.
- **Benjamin (Walter) :** *Paris Capitale du 19e siècle* Ed Cerf 1989.
- **Benjamin :** *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité mécanique*.
- **Barthes (Roland) :** *Système de la Mode*. Ed Seuil 1967.
- **Barthes (Roland):** *La chambre claire. Cahiers du cinéma* Ed Gallimard Seuil.
- **Deleuze (Gilles) :** *Francis Bacon ou la logique de la sensation* Ed de la différence 1996.
- **Deleuze (Gilles) :** *Nietzsche et la philosophie*. Ed PUF.
- **Deleuze (Gilles) :** *Pourparlers*. Minuit 1990.
- **Deleuze (Gilles) :** *Qu'est-ce que la philosophie ?* Ed Minuit .
- **Derrida(Jaques):** *La Vérité en peinture*. Ed flammarion 1978.
- **Debray (Régis):** *Cours de médiologie générale*. Ed Gallimard 1991.
- **Debray(Régis) :** *Vie et Mort de l'image*. Ed Gallimard.

- **Dagognet (François) :** *Philosophie de l'image.* Ed Vrin 1986.
- **Deschamps (Madeleine) :** *la peinture américaine :les mythes et la matière.* Ed Denoël 1981. Paris.
- **Domico (Christophe) :** *Matisse au Maroc.* Ed Découvertes Gallimard.
- **Foucault (Michel) :** *Dits et Ecrits.* Ed Gallimard 1994.
- **Foucault (Michel):** *La peinture de Manet.* Ed Traces écrites, Seuil Paris 2004.
- **Francastel (Pierre):** *Histoire de la peinture française.* Ed De noël 1990.
- **Harrison (Charles) :** *Art in theory.* Ed Blackwell publishing 2003.
- **Habermas (Jürgen) :** *Droit et Démocratie entre faits et normes.* Ed Gallimard essais 1997.
- **Labrousse (René) :** *Matisse, la condition de l'image. Art et Artistes.* Ed Gallimard 1999. *Le Tanger des peintres : de Delacroix à Matisse.* Ed Tangis 2007.
- **Levy (Pierre) :** *Qu'est-ce que le virtuel ?* Ed la Découverte Paris 1998.
- **Levy (Pierre) :** *World philosophie.* Ed Odile Jacob Paris 2000.
- **Lipovetsky (Gilles) :** *l'Ere du vide.* Ed Gallimard 1983.
- **Luhan (Marshall Mac) :** *Pour comprendre les médias.* Ed Points Seuil 1968.
- **Michaux (Yves) :** *crise de l'art contemporain.* Ed PUF 1999.
- **Morin (Edgar) : l'Esprit du temps**. Ed Grasset et Fasquelle 1962-1975.
- **Nancy (Jean-luc) :** *The ground of the image, translated by Jeff Fori,* Copyright 2005 Ed Fordham press USA.
- **Nietzsche :** *Fragments posthumes.*
- **Panofsky (Erwin):** *Les œuvres d'art et ses significations, Essai sur les arts visuels.* Ed Gallimard nrf 1969.
- **Rilke (Rainer Maria):** *Auguste Rodin.*
- **Rowell(Marget) :** *la peinture, le geste, l'action : l'existentialisme en peinture.* Ed Klincksieck, Paris 1985.
- **Roux (Deny) :** *Qu'est-ce que l'art moderne.* Ed Gallimard Folio 2000.

- **Snider (Lindsay) :** *A lasting impression: French Painters revolutionize the Art world.*
- **Signac (Paul) :** *Apport de Delacroix*, Collection Hermann, 1978 Paris.
- **Victoroff (David) :** *la pub et l'image*. Ed De noël Gonthier. Paris 1978.
- **Steven (Adams) :** *L'univers des impressionnistes*. Ouvrage collectif. Ed dVilo. Bruxelles 1999.
- **Wolton (Dominque) :** *Internet et Après ?* Ed Flammarion 1999.
- **Wolton (Dominique) :** *Sauver la communication*. Ed Flammarion 2005.
- أعلام الفن الحديث . ترجمة و إعداد فخري خليل . المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 2005، بيروت
- *Understanding Reality TV*. Ed Routledge London 2004

المجلات

- **le Magazine :** *Mouvement n° 17 Septembre 2001*. Dossier (les valeurs de l'art entre marché et institution)
- «*Le sublime vivant et frappant*» extrait de «Delacroix», Télérama, Ed institut du monde Arabe, n°1994-95.

الفهرس



Jackson pollock : Man, Bull, Bird



Delacroix : Noce juive dans le maroc



Picasso : les demoiselles d'Avignon



Delacroix. Le sultan du Maroc



Delacroix : Les femmes d'Alger dans leur appartement

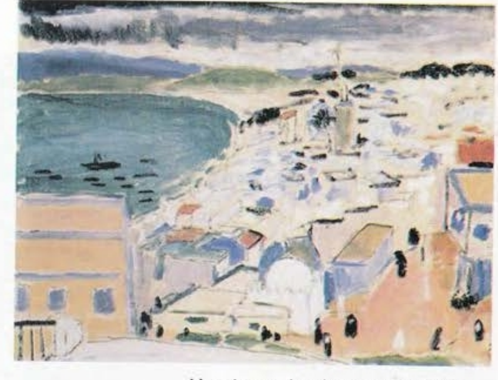
Matisse : L'atelier rouge



Matisse : La femme au chapeau

Henri Matisse :
The Moroccan Amido





Matisse. La baie de Tanger



Matisse : Zohra Debout

Monet :
Soleil levant



Toulouse Lautrec :
Danseurs Moulin
de la galette





Gaugin



Francis Bacon :
pape innocent





Van Gogh:
champ de blé
aux corbeaux



Diégo Velasquez :
les ménines



René Magritte : La trahison des images



Magritte : la condition humaine



Édouard Monet



Monet : Masked Ball at the Opera

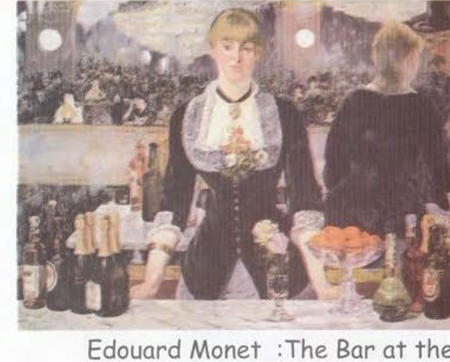




Edouard Monet : Déjeuner sur l'herbe



Andy Warhol : Marilyn



Edouard Monet :The Bar at the Folies-Bergères.



Fontaine

فلسفة الصورة

عرفت الصورة مآلا ومصيرا مذهلا في الزمن المعاصر، وبدأت تتبوأ مكانة رفيعة، و تستقل تدريجيا بذاتها، وتنفرد بمعجمها الخاص، وتؤسس لغتها الخاصة بمعزل عن الخطاب. ومن شأن هذا التحول الهائل أن يطرح مشكلاتٍ فلسفية عميقة حَوْلَ وَضْعها ومكانتها في الثقافة المعاصرة. إن الصورة تمثّل لوحدها مشكلة فلسفية نظرا للتغييرات العميقة التي أحدثتها في تشكيل وتكييف ما هو بصري بصفة عامة. صار من الضروري إعادة النظر في الأدوات الفكرية والمنهجية من أجل تأسيس مقاربة فلسفية جديدة للغة البصرية، ووَجَبَ استئناف النظر في كثير من المقولات الفكرية والجمالية من أجل فَكِّ خَلْفيّات وأبعاد الصورة بفضل ما تحقّقَ لها من طفرات تكنولوجية ورقمية. انتقلت الصورة من طَوْرٍ كانت فيه ذهنية إلى طوْرٍ صارت فيه بصرية، بمعنى أنها بعدما كانت فيٍ خدمة غايات روحية أصبحت تُحيلُ إلى ذاتها. إنها استحالت إلى وسيط أساسي في الثقافة المعاصرة، مما يُشرع الباب على مصراعيه أمام رهانات متعددة.

لقد أَشْكَلَت الصورة على الفكر المعاصر بسبب تعدُّد أنماطها، ويمكن صياغة بعض تلك الإشكاليات كما يلي : كيف يمكن التمييز بين الصورة الفنية والصورة باعتبارها وسيطا إشهاريا على سبيل المثال لا الحصر؟ كيف نتعرَّف على الكثافة الدلالية في الأولى ونميِّزها عن الصورة أحادية المعنى، وأنّى لنا أنْ نتغلّب على هذه الصعوبة عندما يتعلّق الأمر بالشاشة وبالرابط ؟ تلك بعض الأسئلة التي يحاول هذا الكتاب الإجابة عنها.

ISBN 9981-25-917-1



Robert MORRIS, Newest Latest / Hope Despair, 1989
Encaustique sur aluminium,